



*MOVIDA*

*MADRILEÑA:*

*TRANSGRESIÓN*

*VISUAL*

Jonathan Abdul Maldonado Adame



“Lo sencillo nunca fue moderno.  
Lo moderno siempre es futurista.  
El futurismo siempre es glitter”

-Mcnamara



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO



*Movida madrileña:* Transgresión visual

TRABAJO TERMINAL DE GRADO

Para obtener el título de:

**Maestro en Diseño**

PRESENTA:

LCTC Jonathan Abdul Maldonado Adame

DIRECTOR:

Dr. Héctor Paulino Serrano Barquín

TOLUCA, MEXICO

Septiembre de 2016



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

***Movida madrileña: Transgresión visual***

Trabajo terminal de grado

PRESENTA

**LCTC Jonathan Abdul Maldonado Adame**

DIRECTOR

Dr. Héctor Paulino Serrano Barquín

TUTORES ADJUNTOS

Dra. Carolina Serrano Barquín

Dra. Martha Patricia Zarza Delgado

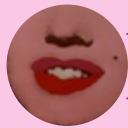
Dra. Brisa Violeta Carrasco Gallegos

Mtro. Rodrigo Gilberto Noriega Zárate

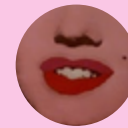
TUTOR EXTERNO

Dr. Héctor Fouce Rodríguez

Septiembre de 2016



# DEDICATORIA MOVIDA



Dedico esta tesis a todas aquellas que como yo queremos ser **SANTAS**. Algunas murieron en la contienda, su sangre será vengada, otras seguimos desde la resistencia.

Una **abeja** y una **tarántula** pelean eternamente en el tiempo de los tiempos.

**A LOS ROBOTS, AL CONSUMISMO Y AL DINERO.** Dedico esta tesis a los dioses del ocultismo, a **Mickey Mouse**, a Nosferatu, a **NEPTUNO**, a Isis y a ese mono que por error se convirtió en ser humano.

A mi reinado marino, que algún día tendrá que terminar. A ese mar que se encuentra arriba, mi **futuro interestelar**, a mis viajes astrales y al monstruo del lago Ness.



A los mocos de la (GRAN) nariz de Barbra Straisand, sin ellos la vida en el siglo XX no puede entenderse, ni eso, ni el final de la guerra de Vietnam.

A Plutón, a la ley de la relatividad, la quinta dimensión y todas las que vinieron antes de ella.

A la esquina de ese bar donde a lo lejos hablaban del descubrimiento de la gran Tenochtitlan, a Holly Golightly, al creador de la bomba atómica, a la serpiente fundadora del pecado original y a los **tomates**.

Enoc, ahora tus pies caminan por el cielo, junto a Dios, en un centro comercial.

## A la reina de Inglaterra

A MARÍA ANTONIETA, YO TE QUIERO DE LOS PIES AL CUELLO. Y DEL CUELLO A LA CABEZA.

**A Ziggy Stardust, y el nuevo conteo de los tiempos, este trabajo terminó de hacerse en el año cero de la Era post Bowie. Y como otros, está publicado en el paraíso.**

A Britney Spears, a Divine, a Candy Darling, a Dios, al plástico en general.

A la transgresión y a los Santin

Banqui.





### Anti-Dedicatoria

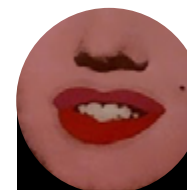
NO dedico ESTA tesis a todos  
aquellos cuyos NOMBRES  
inicien con la letra “R”  
ME hABURRÍS.  
LOS hODIO.  
hINMENSAMENTE.



---

1. Advertencia: Tanto la dedicatoria, como la anti-dedicatoria están hechos de forma irónica, académicamente incorrecta, pero que refleja un tanto el objeto de la investigación en torno a la transgresión.

# ÍNDICE



RESUMEN  
ABSTRACT  
Introducción

Capítulo 1. Movida madrileña: el arte visual.....	19
1.1 Movida madrileña. Del franquismo hasta la transición.....	20
1.1.1 El franquismo.....	20
1.1.2 La transición y el destape en España.....	27
1.1.3 La Movida madrileña: Repaso histórico.....	34
1.2 La estética de la Movida madrileña.....	42
1.3 La imagen de la Movida madrileña.....	50



Capítulo II: Movida Madrileña y la transgresión: reconstrucción semiótica-intertextual de la contracultura.....	65
2.1 La transgresión y la configuración semiótica-intertextual.....	66
2.2 La transgresión y la construcción de la identidad en la contracultura.....	81

Capítulo III: Movida madrileña: de la transgresión del discurso a la transgresión visual.....	99
3.1 Transgresión del discurso en la Movida madrileña.....	101
3.2 Transgresión de la imagen en la Movida madrileña.....	127



Capítulo IV: Movida madrileña. De la transgresión visual a la transgresión social.....	157
4.1 Transgresión de la identidad personal en la Movida madrileña.....	158
4.2. Transgresiones de identidad de género en la Movida madrileña.....	175
4.3 Transgresiones de identidad social en la Movida madrileña.....	192

Conclusiones.....	214
Fuentes Consultadas.....	222
Referencia de imagenes, figuras y gráficas.....	227
Anexos (CD).....	231

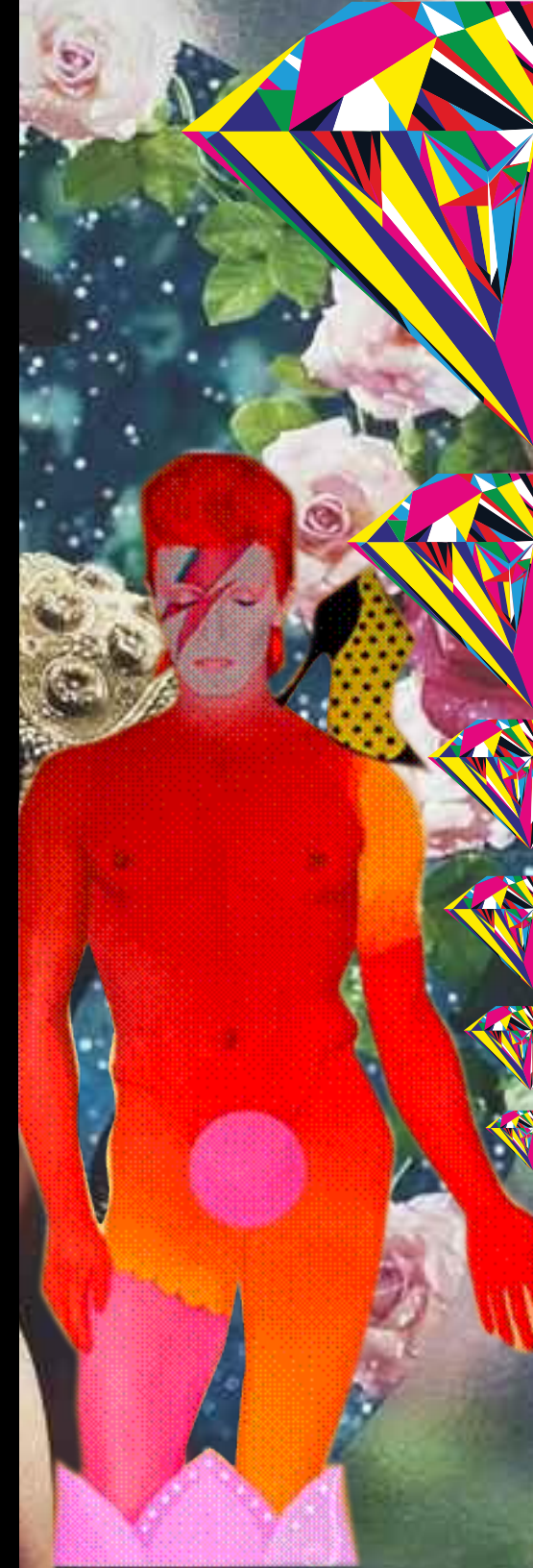


# RESUMEN

*Movida madrileña*<sup>1</sup>: Transgresión Visual, presenta un acercamiento arqueológico<sup>2</sup> a la producción artística y diseñística realizada en el Madrid de los ochenta del siglo XX, para rescatar a la transgresión como isotopía<sup>3</sup> central de las producciones visuales de este periodo que al masificarse gracias a los medios de comunicación, se convierten en consumos culturales que interfieren en el desarrollo de la identidad juvenil madrileña del postfranquismo. En un principio, se realiza un recuento histórico del movimiento de forma arqueológica, para rescatar el elemento que queda transgredido: el periodo franquista, acompañado con sus sistemas de valores y las representaciones visuales realizadas durante esta dictadura, posteriormente se realiza un breve recorrido histórico de la transición democrática española y al periodo de la *Movida*, que se analiza como una contracultura. A continuación, se señalan las implicaciones semióticas e intertextuales de la transgresión dentro de la contracultura, de tal manera que se resalta su papel como isotopía de sentido en las representaciones visuales, mismas que afectan desde instancia del signo y pasan por el cuerpo como el discurso hasta llegar a transformar las cualidades del lenguaje.

Gracias a estas pautas, se analiza la transgresión producida por la *Movida madrileña*, a partir su discurso y sus representaciones visuales, en donde la ironía y el carnaval se presentan constantes en las creaciones, para corromper las representaciones tanto del franquismo, como del sistema estético que instauró: un cambio desde las representaciones duraderas (arquitectura y monumentos) hacia lo efímero (pinturas, cine, *performance*, música, diseño de carteles y de álbumes). La *Movida* basa su construcción artística en los ideales estéticos y filosóficos del *kitsch*, *camp*, *pop art* y *punk*, para abrir un camino hacia lo efímero, lo banal y lo frívolo, que produce un cruce de las barreras del sentido, tanto estéticas como éticas y morales (religión), en suma es una declaración de lo visual y del *look*, acompañados de la música como elementos centrales de la cultura urbana de Madrid durante los ochentas. Estos elementos se traslapan al plexo social, donde funcionan como consumos culturales y desde la masificación; transgreden las barreras sociales establecidas en el franquismo, para explorar espacios de la subjetividad, como una construcción de discursos corporales, que difuminan las barreras sexuales, para centrarse en una estética de lo ambiguo y de lo efímero.

**Palabras clave:** *Movida madrileña*, contracultura, semiótica, intertextualidad, transgresión.



# ABSTRACT

*Movida madrileña*: Visual transgression presents an archeological approach to the artistic and design production carried out in the eighties in Madrid. Pointing out the transgression as a central isotopy of the visual production during this period, the *Movida madrileña* then spread out, turning into a cultural consumption that interferes with the development of the post-*francoism* identity in Madrid. This work begins with a historic account of the movement in the archaeological form, to find the transgressed element: the *francoism* joined with its valued system and the visual representations made during the dictatorship; then, the work realizes a brief historical account of the transition and the *Movida* period as an expression of counterculture. Up next, the second chapter addresses the semiotic and intertextual implications of the transgression in the counterculture. This transgression came up as an isotopy in the visual representations that affect the instance of the sign, the body, the discourse until it transforms the qualities of the language.

So, this transgression is used as an instance to analyze the *Movida madrileña*, the discourse and its visual works, where the irony and the carnival are constants in their artistic and design texts. In this way, the representation of the *francoism* became corrupted: it's a change from the durability of the pieces (architecture and monuments) to more ephemeral arts such as paintworks, *performance* and music. The *Movida* is subtended in the esthetic and philosophical ideas of the *kitsch*, *camp*, *pop art* and punk, making a way to the ephemeral, the banal and the frivolous, thus producing a cruise of the sense borders, in the esthetic and ethical form: a declaration of an urban culture of Madrid in the eighties. These elements overlap in the social plexus, where they operate as cultural consumptions and from here, they contravene the gregarious barriers of the *francoism* to explore the identity itself, as a construction of corporal discourse that banishes the sexual limitations: it focus on an ephemeral and ambiguous esthetic.

**Keywords:** Movida madrileña, counterculture, semiotic, intertextuality, transgression.

## NOTAS:

- 1 Sobre la correcta escritura del fenómeno que aquí concierne (*Movida madrileña*), su referencia en diferentes de los textos que la tratan varía, algunas veces se escribe en cursivas y la primera letra de ambas palabras en mayúsculas, otras veces la primera en mayúsculas y la segunda en minúsculas, o simplemente, se escribe sin mayúsculas y sin cursivas. El investigador del presente trabajo considera la referencia el fenómeno en cursivas y la primen letra de la primera palabra en mayúsculas.
- 2 Al hablar de la arqueología se señala el concepto presentado por Foucault (1979) en su libro *La arqueología del saber*.
- 3 Concepto tomado de la teoría semiótica estructural de Greimas, que define a un elemento (tanto formal como de contenido) que se encuentra constante en determinado texto, convirtiéndose una línea de sentido del mismo.



# INTRODUCCIÓN

¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? Este es título de la película del año 1978 de Fernando Colomo, y es una de las interrogantes las recurrentes para el presente investigador al hablar de un tema como la *Movida madrileña*. Sería conveniente situar primero un contexto específico: quien aquí escribe es: hombre, de 25 años, mexicano (en específico de Durango), comunicólogo de profesión, actualmente en una maestría en Diseño, en la UAEMEX (Toluca). El tema que aquí se investiga es la producción visual de la *Movida madrileña*: contracultura, española que data de finales de los setentas y principios de los ochentas, principalmente desenvuelta en el ámbito de la música y el cine, pero que tiene una producción muy significativa en el diseño gráfico y las artes visuales.

Al comparar ambos contextos se sobreentiende la presencia de la pregunta ¿por qué investigar la *Movida*, en un contexto extranjero, atemporal y sin ninguna vinculación (aparente) con el maestría en la UAEMEX? Es precisamente por esto que quien aquí escribe decide adentrarse en esta investigación. Como bien lo dicen los semióticos estructuralistas, son las diferencias las que definen y aportan significado, como se puede ver en la situación actual y nacional mexicana en cuanto al diseño y el arte, como una fracción de lo que es social y culturalmente, puede ser definible desde explicar lo que no es, al compararse con el exterior.

Si bien, el punto clave de relación es el diseño gráfico, la producción visual y comunicativa en general, existe una rotunda diferencia entre la producción de los ochenta en Madrid y la Mexicana,



Imagen p. 4  
**Patty Diphusa y el taladro**  
Fotograma de Laberinto de  
pasiones, Pedro Almodóvar  
(1982)

Imagen p.10-11  
David Bowie  
Autor: Fabio Mcnamara (N.D)

Imagen Página anterior  
**Cartel 1ª exposición en la**  
**Galeria Moriarty.**  
Autor: Ceesepe (1983)

por no hablar de la escena en Durango o Toluca, que es completamente dispar. Mientras en el México de 1983 los medios de comunicación transmitían la canción de Daniela Romo *Celos*, en España los jóvenes bailaban con canciones como *Perlas Ensangrentadas* de Alaska y Dinarama o *Quiero ser Santa* de Parálisis Permanente. Existe un completo desfase entre ambas representaciones culturales, que derivan en una distinción de imaginarios sociales, en representaciones de los valores de identidades de género, de sexualidad, del trabajo del diseño y la comunicación.

En terrenos de arte y diseño, se ha cuestionado a este autor la comparación de la producción durante la *Movida* con el Muralismo o el diseño de las Olimpiadas de 1968. Ambos ejemplos no son comparables con lo que significó la etiqueta de *La Movida madrileña* para la producción artística en España. En principio se descarta, puesto que los ejemplos mexicanos tienden a un acercamiento nacionalista al arte y al diseño de esa época, ambos adquieren un papel institucionalista. Quizás hay que rescatar aquí al muralismo y su gestión inicial como una demanda desde las trincheras del arte de la Revolución mexicana y una lucha hacia un verdadero cambio social. Sin embargo, aunque la *Movida* también se institucionaliza (por parte de la política quien se apropia de dicha etiqueta), no parte del mismo principio de “demanda social”, es un hecho meramente banal, una respuesta contracultural y tajante, más que contra el franquismo, contra los primeros años de la transición española, en donde los *progres* (*hippies españoles*) tenían un mensaje social de lucha y respuesta. Por tanto, la *Movida* no es una lucha, es una fiesta.

En ningún momento, este trabajo intenta menospreciar el diseño y el arte mexicano, sino lanzar una interrogante ¿dónde está nuestra fiesta? ¿Dónde se esconde nuestra contracultura? ¿Somos capaces de producir un discurso social alejado de cualquier tinte político?, si bien, no se puede hablar mucho de las transgresiones cromáticas en el arte mexicano y el nacimiento del *kitsch*, puesto que las inclinaciones hacia colores sobresaturados son parte integra de nuestro folclore, el *kitsch* puede ser visto como una estética nacionalista, que incluso es retomada por los artistas de los ochentas en la *Movida*. Sin embargo, no existe una ruptura formal, un enaltecimiento de lo común, del diseño de las loterías o la presencia de un molcajete con intervenciones en diamantes, en algún museo de arte contemporáneo, o al menos aún quien escribe no lo ha visto. Por ende, las fronteras entre el bajo arte y el arte elitista, como otras barreras culturales y sociales en México actual son una constante, comparada con los niveles de pobreza y riqueza en el país, en donde las diferencias son, han sido y serán abismales.

El trabajo aquí presentado muestra cómo se rompen las fronteras sociales y de sentido, a partir de la semiótica para analizar el discurso visual, en específico a la transgresión, que es enunciada como una isotopía que baña de sentido (tanto a la forma como al contenido) las representaciones visuales de la *Movida madrileña*. La transgresión se plantea entonces como un momento de quiebre que semiótica e intertextualmente corrompe el signo, el cuerpo,

el discurso y el lenguaje, haciéndolos devenir en textos polisémicos, caóticos, abiertos hacia otros discursos, otras culturas, otros entornos, términos que son muy correspondientes a la posmodernidad, un tren al que muchos artistas de determinada época decidieron montarse y al que muchos otros fueron montados a la fuerza. Respecto a lo pasado, se da respuesta a la siguiente hipótesis: Al analizar la *Movida* madrileña, en tanto transgresión visual, se logra una lectura del contexto sociocultural, a través de los objetos producidos en este periodo que den cuenta de una nueva identidad sociocultural en vías de producción.

Esta hipótesis lanza como horizonte de la investigación dos valores claves: la transgresión visual, que es analizada a partir de la semiótica y la intertextualidad, donde se toman en cuenta tanto textos propios del diseño (afiches de películas, carteles promocionales, portadas de discos, producción editorial, ilustraciones) como otros discursos visuales y no visuales (cine, fotografías, pintura, poemas y algunas canciones). Aunque el interés se centra en lo visual, existe un componente de la *Movida* que obliga a verla como una construcción compleja que llama a la inclusión, pues en ella intervienen diversos lenguajes e ideales estéticos y culturales que se funden para crear discursos abiertos, polifacéticos, multidisciplinarios y diversos.

Por otro lado, tenemos a la *Movida madrileña*, que da cuenta de una contracultura en una escena específica del horizonte español: la transición. Por ende, se referirá a cambios culturales que inquietan en la formación de identidades personales, de género y sociales, para considerar el impacto de los productos culturales en la vida diaria de la sociedad española, es decir, cómo funcionan los consumos culturales (visuales) en la transformación de la imagen de un país en un momento singular de su historia.

El enfoque del presente trabajo está realizado bajo estudios semióticos e intertextuales, para tomar como principal autor a Greimas y su teoría de la Semiótica de las pasiones, a Julia Kristeva con aportaciones sobre el discurso intertextual, la ironía y el carnaval y a la teoría *queer*, que aporta un sentido transgresor, no solo del discurso, sino de la investigación académica. La metodología que arrojan estas teorías es un análisis intertextual y semiótico, desde los estudios cualitativos, donde se parte del concepto de *arqueología* de Foucault, que manda a rescatar y buscar en el origen de los conceptos de determinadas signos, en este caso descritos desde su contacto intertextual, y que se inscriben en el contexto social. A la vez, sobre la transgresión se generan varios esquemas de análisis de discursos, que ayudados con algunos apuntes de la teoría *queer*, se rescata en este fenómeno el efecto de la subversión desde lo diseñístico y visual hacia lo social. En este punto, cabe mencionar la realización del trabajo en el Centro de Investigación en Arquitectura y Diseño (CIAD), donde se encuentra un cuerpo especializado en el análisis de discursos visuales (carteles, cómics, pintura, publicidad, películas, etc.) que se especializa, en los

productos de consumo cultural y las teorías de género, departamento al que se incluye esta investigación y donde se encuentran las herramientas para el desarrollo y producción de la misma.

Esta metodología se aplica para el análisis de carteles, portadas de discos, pinturas, películas, historietas y demás discursos visuales que fueron seleccionados al tomarse del catálogo de la exposición retrospectiva de *La Movida* curada por Blanca Sánchez, Sigfrido Martín Bogué, entre otros, al igual que otros textos, revistas, cuadros, que se encuentran en museos, catálogos de exposiciones y otros documentos que son parte del archivo de este fenómeno de la cultura española. Para el estudio, también se incluyen textos de análisis artístico y social que complementan, por la parte de la transgresión y la parte de la contracultura. A su vez, se aclara que la investigación debe de ser vista como un estudio pertinente a los análisis posmodernos.

Cabe mencionar que el trabajo presenta limitaciones que son muy evidentes, pues el estudio se realiza desde una distancia geográfica, temporal y sobre todo cultural. Aunque se intente la objetividad, hay cuestiones de la cultura de la *Movida* que se leen desde un punto de vista turista: una caricatura o una estampa postal del fenómeno convertido en identidad nacional. Un souvenir turístico. Sin embargo, estas limitantes se presentan a la vez como una ventaja, pues la mirada es exterior, donde el contacto con el tema no se presenta inferido por emociones nacionalistas, que puedan sesgar la investigación, y así lo presentado es un encuentro de un extranjero hacia una cuestión personal, que en su contexto español y en la actualidad genera ya sea un hastío, ya sea una fascinación<sup>1</sup>.

Aun así, el trabajo queda complementado con una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid, a cargo del Doctor Héctor Fouce, académico que ha dedicado parte de su investigación a *la Movida*, a la par de curar y dirigir exposiciones sobre la misma. Dicho investigador enriqueció la investigación, al tener un punto de vista local y experto en torno a dicho fenómeno, además de su cooperación con materiales bibliográficos, de archivo universitario y personal sobre dicho tema. Al igual, se logró asistir a exposiciones, hablar con artistas de aquella época, como el fotógrafo Miguel Trillo, rastrear algunas obras producidas en este periodo, como *El Valle de los Caidos* (Espacio de Creación Contemporánea, ECCO, en Cádiz), la zona dedicada al arte de la *Movida* en el Museo Reina Sofía, o la colección de exposiciones pasadas y libros de artistas en la biblioteca de dicho museo, al igual que indagar en la Biblioteca Nacional de España, donde existe un catálogo de revistas de la época como *La Luna de Madrid* y *El Canto de la Tripulación*. Esta experiencia de viaje, aparte de servir para recaudar información de forma arqueológica, como indagación en los ochentas de la ciudad, sirvió para comparar ambientes y ver cuáles son los rastros actuales de *la Movida*, asistir a las calles, ver la noche en Madrid, asistir a nuevas exposiciones y observar cómo ha cambiado la sociedad juvenil y la cultura de dicha ciudad.

Cambiando de tema, este trabajo está destinado a próximos investigadores en torno a los discursos visuales y marginales, en el interior del mismo encontrarán, más que el estudio de una contracultura local y española, una muestra sobre el cómo se genera el diseño y el arte desde la marginalidad y sobre todo, como el trabajo de la comunicación visual impacta a manera social e individual. También quien escribe, señala que el lector ideal será la persona que guarde interés por el diseño y el arte contemporáneos, personas que quieran crear y trabajar desde la marginalidad, investigadores mexicanos, extranjeros que vean en la obra visual aquí expuesta una fuente de inspiración creativa, social e interrogativa.

El trabajo aquí expuesto está dividido en cuatro capítulos: En el primero se realiza una referencia general a la *Movida madrileña*, trazada en una línea de tiempo que va desde el Franquismo, la transición y los años de la *Movida*. El objetivo de este capítulo es poner en discurso qué es lo que se transgrede en dicho fenómeno. El segundo capítulo aporta un sustento teórico sobre la contracultura, como fenómeno social y visual en donde hay una constante que es la transgresión, misma que abre canales intertextuales y rompe las barreras de la significación en varias dimensiones discursivas. En el tercer capítulo se tratan las isotopías del discurso de la *Movida*, para luego esbozar el ideal estético del momento que, reforzado con el capítulo dos, supone un discurso guiado por la transgresión de los artistas y diseñadores hacia la visualidad de su época. A continuación, en el capítulo cuatro presenta las implicaciones y transposiciones de los elementos en la imagen visual hacia el plano social, donde la transgresión abre un abanico de identidades personales que se presentan como exploraciones de la subjetividad, una individualidad ahora visible, lejos de la censura.

Por último y a manera de advertencia académica, el autor señala que el trabajo está enfocado completamente a las expresiones de este fenómeno español, por ende, el texto en definitiva no presenta una comparación, al menos directa hacia el diseño en México, o el realizado en la ciudad de Toluca, donde ésta maestría radica y se realiza gran parte de la investigación. Este trabajo se presenta como una muestra arqueológica hacia lo realizado en otro entorno y en otra situación, por ende, resulta interesante como ejercicio al estilo de los años de la *Movida* al transgredir estas fronteras geográficas e históricas determinados.

NOTAS:

Imagen Página siguiente  
**Eros y Psyque**  
Autor: Pablo Pérez-Mínguez  
(N.D)

1 Pocos son los investigadores que tratan el tema de la *Movida madrileña* desde una instancia académica. Al salir de España, este número es bastante limitado. Cabe mencionar a los investigadores franceses Gerald Imbert, quien realiza una investigación al fenómeno como parte de la transición española, de forma semiótica y ligado a la política de este contexto; por otro lado, la presencia de Magali Dumousseau-Lasquer, quien trata la cuestión artística y gráfica de la *Movida* y es invitada a participar con el texto *Una mirada extranjera*, en el catálogo de la exposición *El Papel de la Movida (2013)* por el museo ABC.



M



# CAPÍTULO I

Mirando atrás puedo planificar  
una misión para rescatar  
todo lo que fui:  
Frívolos detalles de decoración  
modas que no tienen cotización  
libros y revistas acumulados con postales sin  
valor.  
*-Mi mundo en desaparición  
Fangoria (2013)*



Imagen página anterior  
**Macarena a diario**  
Autor: E. Naya (1978)

## *Movida* *madrileña:* El arte visual

El legado visual de la *Movida madrileña* da cuenta de un momento en específico de la historia de España, por ende, es importante generar una contextualización para analizar las huellas estéticas y teóricas que se dibujan en el plano visual, al igual que el análisis de los antecedentes directos de la *Movida*: el régimen franquista, pues es aquí donde se generan una serie de reglamentos morales, culturales, estéticos e idiolectos de identidad que posteriormente serán transgredidos en las creaciones producidas por esta contracultura.

Se toman las concepciones de Michel Foucault sobre la arqueología, se realiza un recuento de los acontecimientos que preceden a la *Movida*, con la finalidad de exponer el contexto que provoca el surgimiento de dicho fenómeno referenciado como una *contracultura*<sup>1</sup> y los valores a los que se opone. Con base en este repaso histórico, se presentan los valores estéticos de los artistas que se engloban en este fenómeno, para enunciar los ideales artísticos y sociales que tienen inferencia en la producción visual de esta época.

## **1.1 Movida madrileña. Del franquismo hasta la transición**

Definir una fecha exacta de origen y fin de la *Movida madrileña* es un trabajo de carácter complejo, debido a lo efímero y caótico que fue el desenvolvimiento de dicho fenómeno; sin embargo, se pueden enumerar una serie de momentos representativos que dan cuenta de la evolución del movimiento. Este recuento inicia en años antes del periodo aquí mencionado, pues es necesario referirse al régimen franquista, no sólo como antesala histórica, sino como la construcción de identidad que queda transgredida durante los ochentas. En estos apartados se explican las condiciones sociales, culturales y artísticas, para formar un marco referencial de la antesala de los ochentas. Después de describir estos momentos, se realizará una descripción del surgimiento y desarrollo de la *Movida madrileña*, para señalar tanto su carácter contracultural, como su formulación de un espacio de la subjetividad, apegada a los fenómenos de la posmodernidad, y desde ahí se intenta explicar sus configuraciones estéticas y socio-culturales.

### **1.1.1 El franquismo**

Sin duda alguna, la producción visual del franquismo es la muestra del momento histórico que vivía España durante ese régimen, por lo tanto se encontró impregnada por los valores nacionalistas y las implicaciones morales de un gobierno totalitario y guiado por la ultraderecha católica. El franquismo señala los años de mandato del Gral. Francisco Franco y marcó la vida de dos generaciones. Inició en 1938, tras la guerra civil española y concluyó con la muerte del dictador en 1975.

A la llegada de Franco al poder<sup>2</sup>, España era un país profundamente rural que había fracasado en una revolución y su modelo socioeconómico estaba muy distante a los procesos de industrialización y cambios sociales que se llevaron a cabo en el resto de Europa durante el siglo XX. En ese entonces, España estaba compuesta, en su gran mayoría, por una población campesina y una clase burguesa muy débil, al igual que un poder centralizado en Madrid, lo que provocó un abandono a los proyectos estatales, a cambio de un proyecto nacionalista (Sánchez, 2005).

Como lo menciona Francesconi (2009), el régimen franquista se conformó ideológicamente en torno a un pensamiento católico tradicional y adoptó la concepción de la Falange<sup>3</sup> como sustento teórico, que se refleja en el programa de los 26 puntos<sup>4</sup>, en donde se expresa el sentido nacionalista de España, y resaltan la unidad de sus habitantes para el fortalecimiento del país. Desde un punto de vista semiótico, se crea una relación binaria nación/individuo, en donde se considera la supremacía del nacionalismo sobre la libertad individualista: “A nadie le será lícito usar su libertad contra la unión, la fortaleza y la libertad de la Patria. Una disciplina rigurosa impedirá todo

intento dirigido a envenenar, a desunir a los españoles o a moverlos contra el destino de la Patria” (Franco, 1937:33). Así, se revela un sentido moderno en la ideología franquista, pues toma al macrorrelato como la base de identidad española, a la que se contraponen los microrrelatos y al separatismo de comunidades autónomas, como la vasca y la catalana. Sobre este punto, es pertinente hablar de la configuración de la modernidad como el espacio de los macrorrelatos (Lyotard, 1987), definidos como los discursos oficiales considerados verdades absolutas, concepciones únicas sobre la realidad, en donde no cabe entrada a relatos alternos.

Por el valor nacionalista y el carácter totalitario se ha comparado al régimen franquista con el fascismo italiano impulsado por Mussolini, pues, al comparar los usos del lenguaje en la política de ambos movimientos se descubre que “(...) un empleo frecuente o constante en un determinado sentido, con una determinada actitud, puede llevar a un cambio de significado, o sea, a que la evocación, la asociación secundaria, se interprete como significado objetivo y reemplace a éste (Coseriu en Francesconi, 2009:2). En este caso se realiza un estudio sobre el uso del lenguaje en la política para explicar cómo fragua una ideología con un reforzamiento de los símbolos con relación a un significado único, por ejemplo el nacionalismo en ambas naciones. Al tomar los valores del nacionalismo en un régimen totalitario, existe un rechazo hacia lo extranjero, pues se considera ajeno, que se le asocia con un valor despectivo frente a lo propio (lo nacional).

El nacionalismo fue una de las ocupaciones del franquismo y alrededor de éste se legitima el régimen y se suscita la vida social de la época. Los signos que regían la sociedad en esta época estaban establecidos en una perspectiva religiosa y militar. La iglesia tenía dominio de los medios de comunicación y el incumplimiento de la estricta moral católica traía consecuencias penales e incluso militares para los infractores. Este realce del nacionalismo trasciende hacia todos los aspectos de la vida social y cultural española.

Para este tenor, se ocupó una iconografía de lo oficial: la bandera, el himno y el escudo que representan los símbolos del nuevo Estado, mismos que deben de venerarse y contemplarse como parte íntegra de la formación del individuo, quien debía conocer a España, amarla y servirla con la propia vida si así se requiriese (Box, 2008). Estos símbolos se anclaron en el día a día de la sociedad española: se crearon íconos, uniformes, saludos, esculturas, gritos reglamentarios para codificar la estética y simbolismo que resaltara el sentido victorioso de la nación y la grandeza del nuevo sistema político, siempre ligado al catolicismo español.

El carácter triunfante de España estuvo abordado desde la historia. Se resaltaron los mártires del imperio español, en especial a la imagen de Francisco Franco como el *caudillo*<sup>5</sup>, que representaba el único camino de España hacia



Imagen 1.1  
**Aparición de Franco al Sagrado  
Corazón de Jesús**  
Autor: Costus (N.D)

la victoria, por ende, legitimaba el nombramiento de Franco como Jefe del Nuevo Estado. La figura del caudillo contaba, incluso, con una fiesta patria en su honor, celebrada el día 1 de octubre, donde se resaltaba “su patriotismo, su competencia, valor de soldado y espíritu de sacrificio a la hora de conquistar la Patria para liberarla del marxismo destructor” (Box, 2008:234). En esta forma, toda la carga significativa de la unificación, nacionalismo y poderío español giraron en torno a la imagen de un hombre, Francisco Franco. Aparte de resaltar su espíritu patriótico, se exalta su imagen espiritual relacionada con el sentido conservador católico en el que se instaura la creencia del nuevo Estado español.

Entonces, el nacionalismo y el catolicismo fueron los dos valores en los que se estableció la identidad española durante el franquismo. Según Francesconi (2009), el régimen franquista se comprende como un autoritarismo nacionalista católico, donde la religión es utilizada como un sustento ideológico expreso y central que legitima el régimen franquista, como una mezcla de restauración tradicional y una misión utópica y unificadora. Existió un apego hacia comportamientos morales y valores propios de esta religión, mismos que rigieron los comportamientos sociales de los españoles en el franquismo y delimitaron la estética e ideología de los mismos. Sobre este punto Seco (2001:21) refiere:

Las devociones religiosas fueron utilizadas también para reforzar la pretendida unidad del país. Los mitos religiosos con un significado nacionalista vasco fueron vaciados de contenido y “españolizados”, a la vez que se difundían e imponían los símbolos religiosos hispánicos (...).

En el aspecto de los reforzamientos simbólicos, Francesconi (2009) menciona la institucionalización de simbologías católicas y la publicación de una lista de objetos sacros, así como la inclusión de la doctrina religiosa como método de educación y principios de cualquier ciudadano español. El orden católico penetró en la identidad española y afectó en directo a la formación de la familia española, resaltó la construcción patriarcal, que conlleva a un sometimiento de la mujer y a una generación de estereotipos de género legitimados tanto por la iglesia como por la ley del régimen<sup>6</sup>.

Ortiz (2011) deja en claro que durante el franquismo se desarrolló una legislación que excluía a las mujeres y las mantuvo en roles muy tradicionales, muy poco relacionadas con las tendencias sobre los derechos femeninos<sup>7</sup> que se manifestaron en el resto de Europa; en el año de 1939 se obligó a dar de alta a las mujeres y a los hombres por separado, aquellas se vieron obligadas a declarar el nombre del conyugue, su profesión, lugar de trabajo, salario y número de hijos. De igual manera la violencia, tanto física como simbólica y verbal, hacia la mujer era considerada

como legítima<sup>8</sup>, esto dentro de un modelo social que protegía la autoridad marital, y la supremacía de lo masculino ante lo femenino. Sobre los estereotipos de género resulta interesante el análisis de la imagen de la virgen María, como arquetipo de la mujer ideal:

(La virgen María) se le vincula con la sacralización de la virginidad, convirtiéndose en el modelo de las mujeres españolas, frente al contramodelo representado por Eva. Otros arquetipos de género ofrecidos a los españoles eran Ignacio de Loyola para los hombres -monje y soldado- y Teresa de Ávila para la mujeres –de la que se resaltaban sus virtudes hogareñas (...). Esta concepción de la sociedad está en estrecha relación con la defensa de una moral tradicional, que de nuevo tiene un significado político (Seco, 2002:20).

En este sentido, la figura de la mujer queda definida a partir de las cualidades de la virgen María<sup>9</sup>, en donde la sumisión, la virginidad y posteriormente la maternidad son los valores máximos para la imagen femenina<sup>10</sup>; mientras tanto, la identidad masculina se definió a partir de héroes y mártires de guerra, se resaltó el valor de la valentía, lo bélico y lo patriótico como elementos propios de la masculinidad. Todo lo que estuviera fuera de esta configuración de estereotipos de género quedó prohibido e inclusive perseguido. Por ejemplo, se anuló el divorcio<sup>11</sup>, la *fogosidad* de las parejas quedaron severamente castigadas, al igual que los bailes, las fiestas, los baños estivales y la exhibición de la feminidad, todos estos elementos debían de quedar sancionados por encontrarse fuera de los límites de las buenas costumbres religiosas (González, 2012).

En esta época se realizaron varias detenciones a homosexuales, como el asesinato del poeta Federico García Lorca, en 1936, una de las múltiples ejecuciones a personas con una identidad de género diferente, que fueron perseguidas durante el franquismo. También se creó la Ley contra vagos y maleantes<sup>12</sup>, más tarde sustituida por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social de 1970 vigente hasta 1995. En ambas leyes se persiguió y arrestó a cualquier persona cuya forma de vida fuese considerada como inmoral: mendigos profesionales, vagos habituales, alcohólicos, toxicómanos, proxenetas, homosexuales, explotadores de juegos prohibido. “Entre 1974 y 1975 se abrieron un total de 58,000 expedientes de peligrosidad social con 21,000 sentencias condenatorias (Arnalte, 2003:280).

Básicamente todo lo que estuviera fuera de la estricta moral expuesta por el catolicismo fue perseguido y castigado, al igual que las opiniones que difirieran hacia el nacionalismo, esto se logró por un control total hacia los medios de comunicación y una censura hacia opiniones contrarias al ideal franquista. Esta conducta se normativiza con la Ley aprobada en abril de 1938<sup>13</sup> que, con un tinte fascista, proclamó a los medios de comunicación oral y

escrita como herramientas subordinadas y al exclusivo servicio de los intereses del estado (González, 2012). Esta censura fue un acto que ejemplifica la violencia y la necesidad de control y vigilancia de la sociedad madrileña durante el franquismo. De la misma, Foucault (2003) en su libro de *Vigilar y castigar* menciona a la censura como un suplicio utilizado por el poder para mantener un estado de control dentro de su población, y ejerce un grado de violencia que propicia una pérdida de la individualidad del sujeto al inferir en cada uno de los aspectos de la vida del mismo.

Como el resto de las instituciones sociales, el arte estaba vigilado y debía de estar al servicio del régimen: “Todo arte moderno que no tuviera sello oficial, no era vanguardia porque no era «políticamente moderno».”<sup>14</sup> (Marzo, 2006:6). El arte y las expresiones visuales del franquismo tenían que estar ligadas al sentido nacionalista, y en lo español resaltó el realismo como forma de expresión aceptada por el gobierno. “El ‘auténtico’ arte español es realista: acude a los detalles de la realidad para deducir lo universal: así lo hicieron Velázquez, Goya o Picasso [...] Y aunque el arte abstracto parezca negar esa tradición, tanto artistas como críticos se denostarán en ofrecer la no-figuración en clave de materiales realistas anclados en la gama de la paleta nacional” (Marzo, 2006:9).

Como ya se había señalado, la búsqueda por lo nacional tuvo una legitimación sobre una búsqueda histórica y, en cuestiones del arte, esta búsqueda sugirió un regreso a la concepción estética establecida en el siglo de oro español, para exaltar una configuración plástica realista, sobre las creaciones abstractas, en donde el arte funcionara para exaltar la unión, la nación y el catolicismo español<sup>15</sup>, rasgos de identidad que se basaban en las construcciones costumbristas del pasado, de lo folclórico y lo pintoresco (Bozal, 2006). Desde una imposición del carácter nacionalista en la estética visual del franquismo se determinaron a la pintura y la escultura como herramientas que atendieron a la formación de una imagen (local, regional o nacional), y se encargaron de representaciones de las costumbres, de lo folclórico y de los paisajes españoles.

Un ejemplo de esta configuración tradicionalista en la estética española del franquismo fue el desarrollo de la *marca España* a través de la campaña de turismo *Visit Spain y Spain is “Different”*, realizadas por el Patronato de Turismo, en donde se intentaron reforzar elementos propios del folclor y el paisaje español: el flamenco, las corridas de toro, las celebraciones de semana santa, las fiestas patronales, las playas españolas y los paisajes de determinadas provincias como Sevilla o Barcelona. Uno de estos carteles, expuesto en la imagen 1.2, es la campaña con el lema *Spain is “different”* autoría de Heraclio Fournier del año 1950. En ella se muestran dos parejas vestidas con trajes típicos andaluces, montados sobre un caballo, en el marco del Ferial de Sevilla. Este cartel tiene varias lecturas: en primer lugar, una lectura nacionalista en donde se resaltan los elementos propios de lo “español”, al resaltar los

elementos folclóricos de la Feria de Sevilla, al igual que los trajes típicos de los personajes en primer plano. Esta lectura nacionalista saca a relucir lo que hace a España *diferente* es su apego a las tradiciones y a las costumbres, elementos que convierten a este país en un lugar exótico para el resto del mundo.

De esta forma, la lectura nacionalista intenta exaltar una identidad única y tradicional del país, misma que elimina posibles subjetividades contrarias al folclore y a lo pintoresco. Estos elementos se exaltan a partir del eslogan *Spain is "Different"*, que connota una lectura completamente política, ya que esta frase se convirtió en una marca de identidad durante el franquismo. Fue acuñada y difundida por Manuel Fraga<sup>16</sup> y refería ese carácter exótico de la nación, pero también se entiende, en términos fatalistas, de una anormalidad del país, de la cual se desprende la diferencia, puesto que España era en verdad desigual al resto de los países en Europa, en términos de prosperidad económica, cultural y de derechos sociales,

Un análisis de la identidad de género propicia otra lectura al cartel, donde se analizan los personajes en primer plano: dos parejas heterosexuales, en donde la mujer aparece atrás del hombre, quien lleva las riendas del caballo, mientras la mujer se sostiene de su pareja, lo que demuestra su dependencia o sumisión hacia él. Los trajes típicos difieren y delimitan el estereotipo sexual: el hombre muestra rasgos viriles y rudos en el uso de botas, sombrero e indumentaria para montar a caballo; mientras la mujer utiliza un vestido ampón y de colores intensos, para resaltar un estereotipo sexual en el uso de elementos de la naturaleza, por ejemplo, las flores en el cabello de la mujer de la derecha y su función ornamental. La fotografía muestra una uniformidad de patrones en vestimenta, en poses que diferencian las conductas masculinas, relacionadas con la valentía, el soporte y el control; mientras que las femeninas se relacionan con la sumisión hacia el hombre, la belleza y la naturaleza. El desarrollo de estos estereotipos, como lo señalan Bozal y Valeriano (2006), exaltan los elementos de la unificación y de lo nacional, con base en un costumbrismo, elimina la expresión de individualidades, al popularizar y naturalizar los elementos propios del folclore español, que a su vez fortalecían internacionalmente la imagen española en cuanto al aspecto turístico que inicia su incremento.

De esta sugerencia de las lecturas de dicho cartel, queda entendida la función del arte y la producción gráfica española al servicio del régimen, encargada de la unificación de una imagen nacionalista basada en el respeto de las tradiciones españolas, que conduce a una búsqueda histórica. Cabe mencionar que esta búsqueda de identidad en el arte como una exaltación del pasado resulta una limitante para la evolución del arte español, "(...) pues conduce a un callejón sin salida para el desarrollo del lenguaje artístico, plástico y literario y sitúa siempre la identidad en términos de pasado" (Bozal, Valeriano, 2006:2).



Imagen 1.2  
**Feria de Sevilla**  
Autor: Heraclio Fournier (1950)

La estética visual en el arte quedó regida directamente por el régimen, desde la creación de escuelas y secretarías que legitiman la estética nacionalista española, como el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), que sirvió como monitor de la cultura y el arte español y vigiló su correcta utilización en beneficio de la imagen del franquismo, tanto en un plano local, como a niveles internacionales.

De esta manera, las configuraciones estéticas quedaron totalmente impregnadas de un valor nacionalista, pero se alejaron de un interés socio-político, convirtiéndose en un objeto de ornamentación que rompe comunicación con la realidad social y política (Marzo, 2006), alejándose del mensaje político que tanto interesó en el siglo de plata a escritores y artistas de vanguardia.

Aunado a este control por el arte visual durante el franquismo, el régimen no optó por la pintura como una forma de expresión artística, sino que, se concentró en la arquitectura y la escultura, como construcciones de lo eterno, de lo magnificante, de lo perdurable. La arquitectura franquista<sup>17</sup> tuvo rasgos muy relacionados con lo nazi<sup>18</sup>, pues parten de un principio de régimen totalitario, ejemplos de estos son el Arco de Hierro, situado en la zona de Moncloa de Madrid, el edificio del Ejército del Aire, o en mayores escalas, la zona monumental del Valle de los Caídos.

Esta construcción tiene la función de mausoleo, tanto para Franco, como para las víctimas de la guerra civil, sin importar en que bando luchaban. Su construcción corre a cargo de Maguruza<sup>19</sup> en el 1940 y tarda alrededor de 18 años en construirse. El monumento, en cuestión es un monasterio, decorado con diferentes piezas escultóricas, obra de Juan Ávalos, y cuenta con una Cruz monumental de 150 metros de alto, que es, de hecho la cruz católica más alta que se ha construido a la fecha. Sobre dicho monumento, Vicente Aliaga hace la siguiente descripción del mismo, en referencia a las corporalidades de las esculturas, al nivel monumental de la construcción y a lo que significa con relación a los estereotipos de género:

(...) Los patrones y modelos ideológicos en los que se basa [el Valle de los Caídos] tienen mucho en común con los elaborados en el fascio italiano y en el nazismo teutón, sobre todo en la exaltación del vigor y de la virilidad del soldado, por un lado, y en el arrumbamiento de la función de la mujer a la condición materna. (...) si se analiza la escenografía escultórica, arquitectónica y espacial del Valle de los Caídos se puede constatar fácilmente que el tratamiento de la corporalidad es mucho más pacato y religioso que el que se desprende sobre todo de los colosos del Olympia Stadium de Berlín o el Foro de Mussolini (Aliaga, 2007:187-188).

El mismo autor, también menciona él porqué se tuvo preferencia sobre lo monumental y la arquitectura sobre



Imagen 1.3  
**La piedad y la Santa Cruz**  
Fotografía del Valle de los  
Caídos (N.D)

la pintura, resaltando sus cualidades de mayor exposición pública, con un juego casi escenográfico que resalta visualmente, por ende, que ejerce mayor imponencia hacia la ciudad. Esto puede entenderse dentro del concepto de panóptico, del que habla Foucault en *Vigilar y Castigar*, en donde dicho elemento de control vigila y controla, desde una torre de control, que tiene vista a cualquier punto de la periferia: “El efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder” (Foucault, 2003: 205). Así, la idea de control expresada por Foucault se relaciona con la arquitectura franquista, puesto que esta hace las veces de una tecnología de control y vigilancia que evita reuniones, tumultos, expresiones periféricas que busquen un camino hacia discursos más individuales: Lo monumental del franquismo se apropia de las calles de las ciudades, ahora expresadas como elementos vigilados.

Sin embargo, existieron intentos por tomar un camino independiente hacia la modernidad en el arte, así se crea la Nueva Configuración Madrileña en el año de 1972, “denotada por sus cualidades experimentalistas, que influyeron directamente en el auge del diseño gráfico, en ejes del dibujo, el cómic, la fotografía, el diseño editorial y el arte *underground*” (Marzo, 2006: 118). Esta corriente estética queda como un antecedente de las configuraciones de la *Movida madrileña* en 1978, donde se rescata su carácter *underground*, que se vio posible en los últimos años del franquismo.

En conclusión, se puede establecer que los pilares de la construcción estética del franquismo son el nacionalismo y la religión. Es desde estos elementos como se construyen las identidades sociales de la época, basados en una estricta moral católica, misma que será transgredida en años posteriores, con la *Movida madrileña*, suceso que históricamente se localiza tras el fin del franquismo, terminado con la muerte del Jefe de Estado Francisco Franco, en el año de 1975.

### **1.1.2 La transición y el destape en España**

Incluso antes de la muerte del General Francisco Franco en 1975, existieron cambios sociales que pusieron en duda el futuro del régimen y sus modelos de gobierno. Pero fue con la muerte del Dictador cuando se tomó la oportunidad para intentar un cambio político, social y cultural. Este periodo, que se comprende como proceso, más que como delimitación temporal, es conocido como la *transición española* y marca un parteaguas en la historia ibérica hacia la democracia política.

Según Colom (1996), la transición política española<sup>20</sup> se localiza temporalmente en el seno de la oleada democratizadora que se suscitó en el sur de Europa durante los años sesenta, que iguala a los países de Latinoamérica<sup>21</sup>

y Europa central en las siguientes décadas. No se puede englobar en una sola categoría a estos fenómenos, puesto que cada movimiento tuvo sus propias condiciones políticas y sociales, aunque todos ellos coinciden en la evolución política de la segunda mitad del siglo XX, en donde los gobiernos autoritarios se desvanecieron y dan paso a gobiernos democráticos.

Desde el ámbito político, no puede considerarse sólo a la muerte de Franco como una liberación instantánea a las imposiciones legales aprobadas durante la dictadura. Inclusive, desde un plano social no se puede hablar de un cambio repentino de la noche a la mañana, por ende, el proceso de transición no puede considerarse como un momento, sino como un proceso abierto de movimientos tácticos en donde, no se podía cambiar súbitamente las leyes franquistas, pero se tenía consiente que no existía marcha atrás, hacia la represión del régimen (Colom, 1996).

Este proceso fue de 1975 a 1985 y representa el cambio en la historia del país. Tras la muerte del Franco, se inició una etapa de cambio político hacia la democracia en donde “las instituciones de la dictadura se autodisolvieron o se avinieron a adaptarse a los nuevos tiempo para convertirse en instituciones de una democracia basada en el juego de los partidos” (Fouce, 2000: 267). De esta forma inicia un cambio que afecta no sólo a las instituciones gubernamentales y políticas del país, sino a la forma de vida de los españoles al desvanecerse poco a poco las figuras e íconos nacionalistas adiestrados durante el periodo franquista, tales como la iglesia, el ejército, la moral católica, la censura, el realismo e incluso la misma figura del Caudillo.

En los primeros años, las expectativas por la ruptura con un sistema autocrático desarrollado en el régimen combaten con la capacidad de reacción de las fuerzas heredadas del franquismo, la debilidad y dispersión de la oposición política y sobre todo, con la nula reacción de una sociedad débil en tradición democrática. Cabe aclarar que en este periodo aunque existió un cambio social, fue el resultado de un proceso que da inicio, inclusive antes de la transición, durante los sesentas al producirse una apertura hacia el turismo y la inmigración en España<sup>22</sup>, para producir un cambio de las esferas sociales, pues el país dejó de ser eminentemente agrícola y la religión dejó de ser un peso sobre la vida social (Colom, 1996).

Durante este periodo se considera la acción de la clase media, que constituyen un núcleo denominado *franquismo sociológico*<sup>23</sup>, término que se utilizó para definir a capas sociales que presentan una actitud característica de la sociedad española contemporánea. Este sector se comprende por “La red de intereses que se tejió en torno al régimen franquista y que le dio soporte social y político, y que ahora ocuparía una parcela extensa del poder” (Recio, 2004, 105). Esta característica propició un estado de ánimo apático en cuanto a la política, que lo vuelve

dócil ante el gobierno en turno. Esto debido a un proceso largo de represión política que propicia la apatía, el miedo y silencio de la población española. Este fenómeno explica el control de la derecha durante los primeros años de la transición:

Lo que explica aquella amnesia fue el gran dominio de la derecha durante la transición en los aparatos del Estado y en los medios de información y persuasión, que forzaron tal amnesia en la cultura mediática y política del país. Es más, tanto el ejército como otros poderes fácticos –desde la Iglesia al empresariado– continuaban enormemente fuertes y las izquierdas estaban temerosas de antagonizarlas (Navarro, 2001, parf. 4).<sup>24</sup>

Después de los sesenta empiezan a mostrarse grupos de oposición al franquismo silenciados tras años de oscurantismo político, con fuerza pública en grupos de obreros y movimientos estudiantiles<sup>25</sup>. Aunque estos sectores experimentaron una revitalización, es el carácter del franquismo sociológico lo que perdura en los primeros años de la transición, en donde el voto estaba muy dividido y constituido a partir de una tradición familiar fuerte. Las primeras elecciones de 1977<sup>26</sup> demostraron un alto nivel de continuidad ideológica intergeneracional y regional, con respecto a las anteriores elecciones en el año de 1936, durante la segunda república. “Alrededor del 60% de los votantes de izquierda reconocía una orientación política similar a la de sus padres, mientras que aproximadamente el 75% manifestaba lo mismo entre votantes de centro y de derecha (...)” (Colom, 1996).

Aún con un voto poco cambiante y una apatía hacia el sistema gubernamental muy palpable hacia el papel de la democracia por cambiar las situaciones políticas del país, se optó por una ruptura consensada hacia la normatividad del franquismo. Dentro del proceso legal se inicia una estrategia de concilios basado en una tolerancia a las opiniones hacia una pluralidad, misma que dio como resultado la firma de la Constitución española en el año de 1978, que culmina el proceso inicial de la transición española. Como menciona Campo, citado por Collado (2011:197):

(...) cuando en una sociedad se produce un proceso de cambio político y social de estas características, es indudable que se produce un cambio automático e inconsciente en las valoraciones y actitudes de sus ciudadanos. A causa de ello, también favorecen la aparición de un proceso de modificación de las pautas de comportamiento.

Con esta base, el autor refiere que los ideales tradicionales del franquismo no desaparecen radicalmente, sino que, estas normas se vuelven relativas con el tiempo. Según el autor, las principales ideas se refieren a las prácticas religiosas, percepción social del matrimonio y la familia, actitudes ante la sexualidad y en su totalidad se aumenta la tolerancia social hacia conductas que anteriormente eran censurables.

En cuanto al ambiente intelectual y cultural, la muerte de Francisco Franco no representó un cambio repentino en la temática o la construcción estética de artistas o intelectuales del postfranquismo; si bien existió una transformación, esta no se presentó como un fenómeno instantáneo, sino como un proceso gradual. Sobre este punto refiere Bessière (2006:361):

El rumbo de la creación intelectual y artística, (...) no cambió brutalmente de la noche a la mañana y los novelistas, artistas, poetas, pintores o arquitectos<sup>27</sup> que en los años del tardofranquismo se empeñaban en crear y en imaginar, no tuvieron por qué modificar radicalmente su enfoque temático o estético a raíz de la muerte de un dictador. Por descontado, una obra elaborada con paciencia y tesón desde los años 50 o 60 no tenía por qué sufrir una mutación radical de un día para otro por el mero hecho de la desaparición del anterior Jefe del Estado.

Se concluye, entonces, que el sólo hecho de la muerte del dictador no conduce un cambio sustancial en el desenvolvimiento artístico y cultural de España, este cambio viene como resultado de un proceso completo en donde, aparte de los cambios políticos ya mencionados, la apertura del país hacia las economías europeas y americanas, el regreso de los exiliados y las diferentes situaciones socio-económicas a las que se enfrentó España al pasar de un país en su mayoría agrícola hacia uno industrializado, cambiaron las perspectivas de las generaciones venideras, fenómeno que benefició al turismo, al abrirse las fronteras del país y presentarlo como un centro de atracción exótica.

Claro está que no se puede restar la importancia a la transición política, en términos socioculturales, existió un cambio de las condiciones de creación y difusión del contenido cultural que representaron, con relación al final del anterior periodo, una mutación definitiva. Entre estos cambios se encuentra la desaparición progresiva de la censura:

(La censura) había sido atenuada ya en los últimos años de la dictadura; se autorizaron todos los temas; regresaron a España los ilustres supervivientes del exilio; se difundieron ya sin trabas los libros prohibidos o no publicados y se rompió definitivamente la vergonzosa dicotomía entre « creación del interior » y « creación del exterior» (Bessière, 2006: 362).

En este último punto representa un cambio hacia los iconos principales del franquismo, el nacionalismo, que, si bien, no se optó por el abandono de la cultura española, se consideraron también las construcciones estéticas y artísticas del resto del mundo. Algunos de los tabúes franquistas durante los setentas fueron redefinidos, inclusive antes del fin del franquismo, como por ejemplo, la representación de la identidad de género, que cambió paulatinamente.



Imagen 1.4  
**Afiche Zorrita Martínez**  
Director: Vicente Escrivá (1975)

Sobre este tenor, se empezaron a considerar las cuestiones de la vida sexual dentro de la sociedad española, pero vista desde el velo moralista y conservador. El ejemplo de la incursión de esta temática en la sociedad española es a través del cine del destape<sup>28</sup>, mismo que refleja las condiciones culturales que rodean al sexo, que hasta hace pocos años era considerado un hecho inmoral e ilegal.

El cine del destape, producido desde finales de los sesentas<sup>29</sup>, representa un primer acercamiento después de años de censura hacia las representaciones de género y el erotismo<sup>30</sup>, llevado a la cinematografía española y extranjera dentro de plataformas comerciales. En un primer acercamiento, este cine representa una liberación en temáticas sexuales, mismas que se afinan durante los años de los setentas y se concentra en reproducir la imagen del hombre español, que apelan al deseo sexual, a partir de los primeros desnudos en pantalla. Sobre este tema, Ballesteros (en Collado 2011:200) dice:

(...) Las fantasías eróticas del hombre español se ven materializadas en una serie de películas, producidas y dirigidas desde el aparato institucional del Estado para calmar la condición nacional de escasez sexual, que empieza a ser crítica tras el ‘boom’ turístico y la presión social y política del mundo exterior en los años 60 (...) Urge proveer un espacio de visibilidad sexual, y la comedia resulta el género perfecto para suavizar y trivializar un tema todavía a caballo entre el tabú y la utopía (...) Interesa crear la ilusión de una mayor libertad sexual para, en el fondo, seguir manteniendo y perpetuando los principios morales del franquismo (...).

Entonces, se entiende que los orígenes del cine del destape español resultó una tecnología utilizada para transformar la imagen de un país reprimido en lo referente a la sexualidad, a un país con una libertad sexual, misma que favorecía, entre otros sectores, el turismo español del mundo. Sin embargo, las representaciones de las identidades de género no sufrieron muchos cambios en el cine del destape, aunque se desmitificó la imagen de la mujer española como ama de casa, hecha a imagen de la Virgen María, para mutarse en un símbolo sexual, al permitir los desnudos parciales solamente del género femenino.

De igual forma las masculinidades expresadas en este género cinematográfico, representaron la figura de hombre dominante, el macho ibérico que según refiere Cáceres (2008) representan un epicentro de las narrativas cinematográficas, en donde el patrón masculino es construido a partir de la virilidad, así expone una heteronormatividad que excluye las identidades homosexuales.

Las identidades de género representadas en este tipo de cine indican un mantenimiento de la censura como herramienta de control, represión, así como de extrema vigilancia social, en búsqueda de una normatividad de la

heterosexualidad. Aunque se incluyen las temáticas sexuales dentro de los filmes, esto sucede de una manera poco equitativa entre hombres y mujeres. Su idea se completa al señalar que, la narrativa del cine del destape considera como “normal” el deseo sexual masculino, y por ende, es labor de la mujer el satisfacerlo. Se convierte a la mujer en un objeto sexual. El nuevo patrón crea un modelo de identidades, donde se considera aceptable que el hombre tenga varias parejas sexuales, aquí se alude a su vigorosidad y calidad de macho. Mientras que, sí una mujer tiene relaciones con otros hombres, ella es considerada como prostituta al realizar un acto inmoral y reprochable a nivel social. De igual forma, en un encuentro sexual dentro de los parámetros del cine del destape, siempre debe de ser el hombre quien tenga la iniciativa (Collado, 2011).

Los afiches y publicidad de esta época dan cuenta de las normatividades de la identidad de género del cine del destape<sup>31</sup>. De igual manera representan los cambios sociales experimentados por España en la década de los setenta. Collado (2011) hace una mención del cartel del cine del destape como una forma de analizar el contexto social en el que vivía España durante la transición. Por ejemplo, en el afiche del filme *De profesión polígamo*<sup>32</sup> (1975), en la imagen 1.5, se representa, desde el título una normalización hacia la figura promiscua masculina, tomado siempre desde el punto de la comedia. La representación de la masculinidad queda definida a partir de la vigorosidad del protagonista, quien aparece en el cartel completamente vestido y presenta una actitud viril y seductora para resaltar aparte de su virilidad el concepto de “hombre de trabajo” con la formalidad aportada por la corbata. En contraparte, la figura de la mujer aparece múltiple, hace referencia a la poligamia del título. También se representa el poderío del hombre sobre la mujer en las dimensiones que tiene la cara del varón en comparación del rostro femenino, sobre esta cualidad Goffman<sup>33</sup> (1971), refiere a que la figura del hombre en estas situaciones, donde simboliza una posición superior, por el tamaño o la estatura que representa una superioridad y postura protectora en el nivel amoroso.

En dicho cartel, la imagen femenina aparece de cuerpo entero, que porta solamente ropa interior y un velo de novia, donde se resalta el perfil de la mujer como objeto sexual. La cara de la mujer refleja un cierto nivel seductor, pero la pose del cuerpo, aparte de mostrar sensualidad, representa una inseguridad, una debilidad, que es una connotación de la pose de la figura femenina: manos a las caderas, piernas cruzadas y parada en las puntas de sus pies. Las piernas cruzadas, por ejemplo, se interpretan, como una “(...) postura de quien renuncia a estar bien preparado a los imprevistos de la situación social, porque no puede por menos de retrasar ligeramente cualquier movimiento de lucha o fuga” (Goffman, 1971: 153). Se resalta, así un estereotipo heterosexual, regido por la normalización del deseo masculino y del machismo del mismo, sobre la imagen de la mujer, un sujeto sumiso con la finalidad de satisfacer a su pareja y sus necesidades sexuales.

Imagen 1.5  
**Afiche De Profesión Polígamo**  
Autor: Angelino Fons (1975)



El cine durante esta época representó una forma de evadir la realidad política que enfrentaba el país y así marcar un cambio hacia las ideas sexuales modernas. Si bien existió otro tipo de cine, como el independiente, el cine sexy ibérico se convirtió pronto en el cine comercial más visto en España mismo que representa un anhelo a la sexualidad perdida durante el franquismo.

Al contrastar las identidades de género del franquismo con las representaciones del cine del destape, se puede concluir que si bien se expresan con mayor libertad, están aún regidas a una predominancia de lo macho y de la imagen femenina como un símbolo sexual. Así el cine de esta época plantea proyectar una imagen de la sexualidad más liberal dentro y fuera de España, pero de igual forma sirve para ignorar y desplazar las grandes narrativas de las transformaciones que impulsaron la transición democrática, puesto que los cambios infraestructurales de España no representan un elemento catalizador de la trama, pero se encuentran como parte del discurso diegético. Así lo afirma Cáceres (2008:7), quien además proporciona la siguiente reflexión:

Por el contrario, lo que catapultó el cambio en la sociedad que la comedia sexy proyecta es la emergencia de una nueva forma de experimentar la identidad sexual nacional por parte de los personajes que resulta incompatible con la ideología del régimen de Franco. Este aspecto de la comedia erótica española es más significativo de lo que a primera vista pudiera parecer, ya que sugiere que las transformaciones en el terreno de lo sexual no son el efecto resultante de una serie de causas fundamentalmente políticas y económicas, como frecuentemente se imagina, sino uno de los detonantes que, en conjunción con las otras fuerzas, desatan los dramáticos cambios que se dan en el periodo histórico de la transición a la democracia.

De esta forma, las representaciones de la sexualidad durante la transición española cobran un papel de la redefinición de la identidad en la sociedad, se utiliza también como elemento para demostrar el paso hacia una España más liberal. Pero este cambio resulta solamente superficial, puesto que las representaciones de la sexualidad siguen un cierto patrón de normas, que continúan así hasta la desaparición total de la censura en el año de 1978. Sobre este fenómeno refiere Collado (2011), es desde este momento, cuando inician a multiplicarse en la luz los discursos sexuales y sociales diversos, en donde se redefine la figura de la mujer e inicia a explorarse las expresiones homosexuales<sup>34</sup>, más que nada en los varones, donde se desmitifican tabúes y se alude a la inclusión de prácticas abyectas de la sexualidad dentro del discurso visual, cinematográfico y social.

Esto da pie a mencionar una incursión de España hacia el discurso posmoderno<sup>35</sup>, fenómeno al que refiere Cáceres (2008:7):

En España la Transición ha coincidido con una moda cultural extranjera que se llamó posmodernidad, algo que nadie sabe definir desde el punto de vista filosófico, pero que

todo el mundo identifica desde el punto de vista práctico: escepticismo moral, relativismo cultural, todo vale. Mientras que en el extranjero la posmodernidad es algo que iniciaron los arquitectos, continuaron los críticos literarios y después los filósofos, y que no tiene mucha importancia salvo porque oculta que en el mundo escasean los pensadores, aquí la posmodernidad se ha convertido en ideología.

Existe un avance durante la transición española hacia el discurso de la posmodernidad, en donde se experimentan los cambios que se reflejaron en una apertura del país hacia exterior, un camino hacia la democracia, una economía que dejaba de ser completamente agrícola y una concentración social en los núcleos geográficos de Madrid y Barcelona. Aún y con los ya mencionados cambios, todavía existe una consideración de estereotipos del franquismo como las identidades de género, que se tiende a un enfrascamiento en binomios de significación, sobre lo bueno y lo malo, sobre lo nacional y lo internacional, lo moderno y lo antiguo, la derecha y la izquierda, el hombre y la mujer. Estas dualidades tenían su frontera bien definida, sin alguna posibilidad de puntos intermedios ni discursos que los incluyera. Estos límites se mantuvieron intocables hasta finales de la década de los setenta, con la desaparición de la censura que propicia, ente otras cosas, llegada del fenómeno conocido como la *Movida madrileña*<sup>36</sup>, mismo que se analizará en el siguiente apartado.

### **1.1.3 La Movida madrileña: Repaso histórico.**

Los límites que se establecieron en el franquismo y empezaron a disolverse con lentitud durante la transición española, terminan por romperse completamente en el fenómeno contracultural que se define como la cortadura de la historia española, que representó la adolescencia de un país con un cúmulo de ansias por el cambio social prometido desde la muerte de Franco. La *Movida madrileña* es un término que, si bien es conocido, no existe una definición oficial del mismo; en este caso, se hace referencia a la definición establecida por Héctor Fouce:

Este proceso, desarrollado ya años antes en otros países occidentales, implica el surgimiento, por vez primera en España, de la juventud como grupo social diferenciado, con sus propias prácticas, valores y símbolos, con su propia cultura, entendida como “una particular manera de vivir que expresa ciertos significados y valores no sólo en el arte y el aprendizaje, sino también en las instituciones y comportamientos ordinarios (Fouce: 2002:267).

Según G. Imbert, debe de entenderse a la *Movida madrileña* como un fenómeno sociocultural que refleja mutaciones en los códigos racionales y funcionan como una reversión del código político-existencial heredado del antifranquismo<sup>37</sup>. Dicho autor menciona:

Reversión, si nos referimos al origen biológico del término, es una mutación que se produce en sentido inverso de otra mutación anterior. Es, pues, a la vez, la marca de una relación de filiación (es lo opuesto al código; véase Baudrillard) y, al mismo tiempo, una diferenciación por inversión del código, pero un código que se despliega sobre un mismo eje semántico: el de la identidad, ya sea desmesuradamente afirmada o se vea reducida a su simulacro (Imbert:1985:2).

De esta forma, el autor refiere a la *Movida* como un fenómeno contracultural, en donde se reconstruyen los íconos desde las mutaciones a los códigos preexistentes, tanto en el franquismo, como en los primeros años de la transición española, los códigos y valores, tanto estéticos, artísticos como éticos y generan una identidad cultural propia, que se opone, en sus primeros años a la hegemonía idealista del discurso progre<sup>38</sup>. De esta forma, la *Movida* se levanta como una contraposición al franquismo, pero también se expresa la inconformidad ante la transición española, puesto que a pesar de las propuestas de un cambio social, ésta no había llegado de una forma radical y lenta, como ya se ha reiterado.

Sobre su formación como contraposición del código progre, que hasta esos momentos lideraba la vanguardia cultural, la cantante y conductora de televisión Olvido Gara, mejor conocida como *Alaska*<sup>39</sup> menciona que:

Cuando nosotros (los personajes de la *Movida*) nos encontramos estaba todo muy polarizado: los *punks* con quienes escucharan otro tipo de música no podían juntarse, nosotros rompimos (eso) un poco, en una playa tirados, rodeados de *hippies*<sup>40</sup> que no nos entendían (...) probablemente nosotros nos habíamos encontrado con esa generación de los setentas que nos había dado de lado a finales de los setentas (...)" (Gara, 2015)<sup>41</sup>.

En esta entrevista, la artista refiere las diferencias entre la cultura de jóvenes durante la transición y la juventud durante el periodo que le tocó vivir, estas diferencias llevaron a un choque cultural, puesto que, los *progres españoles*<sup>42</sup> se interesaron de manera principal en las cuestiones políticas del país, pero al final guardaban con recelo paradigmas y prejuicios sobre otras representaciones culturales, como lo fue, en un inicio el movimiento de la *Movida madrileña* a finales de los setentas. Sobre los inicios de la *Movida*, el documental *La nueva ola en Madrid*, menciona que "(La *Movida madrileña*) se va a caracterizar por un cierto *pasotismo político*<sup>43</sup> y sin embargo con una mayor carga de transgresión a las normas sociales establecidas (Pache, 2011).

En este documental, durante una entrevista realizada al artista plástico José Alfonso Morera Ortiz (El Hortelano)<sup>44</sup> y a Javier Furia<sup>45</sup> (músico y artista audiovisual), ellos argumentan que, la *Movida* no era para nada una corriente política, pero que por "casualidad" les tocó la fecha de la muerte de Franco y la decepción de la transición,

como lo menciona Furia: “yo, por lo menos, me esperaba mucho más” (Franco en Pache, 2011). Al tomar esta declaración es deducible el carácter de desencanto y duda, en el que surge la *Movida*, estas condiciones llevan a un cierto aburrimiento sobre los temas políticos. Así lo refiere el compositor Iñaki Fernández “Madrid: año ochenta, no era tiempo de construir, era tiempo de destruir y ahí éramos unos hachas” (Fernández, 2014). Aun así, la *Movida madrileña* está conectada con el contexto político: “Históricamente, la *Movida* coincide con la gestión socialista de los municipios, está consagrada por la llegada al poder de los socialistas, pero se mueve (!) al margen de toda connotación política” (Imbert, 1985:2).

Cronológicamente resulta un trabajo complejo definir una fecha de inicio del movimiento, puesto que, aunque se puede mencionar como fecha la muerte de Franco o las elecciones de 1977, el movimiento no encuentra una fecha fija de su inicio, puesto que no fue un movimiento planeado, sino, una expresión espontánea de individualidades que convergen en un punto geográfico en particular: Madrid. Sin embargo, no hay que pensar que el movimiento tuvo una generación espontánea o mágica, puesto que, los campos de un nivel contextual de la capital de España a finales de los setentas contribuyeron a los primeros encuentros de los integrantes del movimiento. Sobre este punto, Fouce menciona que:

(...) es necesario insistir en el surgimiento de la *Movida* como un fenómeno *underground* y minoritario surgido entre gente muy joven, con inquietudes artísticas e intelectuales y, debido a su formación en unos casos y a su capacidad económica en otros, capaz de establecer contacto con las últimas tendencias de Inglaterra o Estados Unidos, a través de publicaciones o viajes (Fouce, 2002:15).

Este conjunto de personas estaba formado de grupos aún más pequeños, que convergían en sitios populares de Madrid, tales como el Rastro capitalino<sup>46</sup> o en locales del barrio Malasaña<sup>47</sup> para compartir sus gustos sobre corrientes musicales, visuales, artísticas, filosóficas y estéticas, tomadas de sus experiencias y suposiciones sobre lo que pasaba en el exterior, como Fouce lo refiere en la cita anterior, especialmente de Inglaterra y Estados Unidos. Estos grupos se dividían por colectivos:

Por un lado, existía el colectivo *La liviandad del imperdible*, en el que gente como Fernando Márquez, Enrique Sierra y Alaska se dedicaban a “teorizar sobre *punk* y futurismo entre otras labores” (Márquez, 1981, 11). Existía también la *Cascorro Factory*, donde Alberto García Alix y Ceesepe pirateaban, traducían y vendían comics *underground* americanos. En su puesto del Rastro vendían también las barcelonesas *Star* y *La Piraña divina*, junto con fanzines como *El carajillo vacilón* (García Alix en Gallero, 1991, 154). No deja de llamar la atención que en varias ocasiones se atribuya la creación de la *Movida* al impulso dado desde Barcelona, desde las revistas *Ajoblanco* o *Star* (Fouce, 2002:16).



Imagen 1.6  
**Brigitte Bardot**  
Costus (1979)

Al hablar de los inicios de la *Movida*, siempre se recuerda el inicio *underground* del movimiento, puesto que las personas que participaban eran contadas y carecían en primeros años del carácter masivo que luego consiguieron.

Sobre este tema Alaska habla para una entrevista en el Centro Niemeyer<sup>48</sup>:

A finales de los setentas y principio de los ochentas, en realidad todo es muy *underground*. Aunque ahora tú lo puedes leer en un libro, pero éramos 20 personas en un concierto; las mismas 20 que estaban de público hoy y aquí iban mañana al concierto de mi amigo, o exponía un pintor e íbas a la exposición. Éramos como una bolita de personas que nos movíamos entre unos y otros (Gara, 2013).

Al principio del movimiento, que inició por reconocerse como *Movida madrileña*, gracias a la divulgación de dicha etiqueta en los medios de comunicación, convergían personas que habían sido educadas bajo las normas del franquismo y estaban en una transición bastante lenta. Vivían en una “España gris”, donde los jóvenes no tenían mucha importancia y había una completa incertidumbre sobre el futuro de la sociedad. Así, el génesis del movimiento representa una contradicción hacia el discurso pesimista, en donde en un ambiente de libertad la producción se rigió en que los generadores de materiales artísticos y estéticos crearan elementos que se ajustaran más a sus gustos propios, a lo que ellos presentían que se hacía en el exterior del país. Así lo refiere Alaska, al recordar estos años “Era la necesidad de crear de la nada un mundo pequeñito que te gustara más a ti y yo creo que esa era la única perspectiva y la única iniciativa, la única ambición y la única pretensión” (Gara, 2013).

En esta época, en el año de 1979 se estrena *Arrebato* de Iván Zulueta, el 9 de junio. En este año coincide con la autorización en España de la exhibición de *Flesh y Trash*, filmes del artista y director Andy Warhol<sup>49</sup>; por otra parte, en el panorama se celebran las primeras elecciones generales constitucionales, de las que resulta ganador la Unión de Centro Democrático (UCD), pero en el resultado de las elecciones municipales el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) obtiene mejores resultados. Así se escoge como alcalde de Madrid a Tierno Galván<sup>50</sup> (Fouce, 2002).

Un año después, en 1980 se estrena *Pepi, Luci, Boom y Otras chicas del Montón*<sup>51</sup>, de Pedro Almodóvar. Esta cinta representa un guiño a la cultura *kitsch*, una experimentación a diversos comportamientos sexuales y la transgresión de normas del comportamiento. “este film contribuyó por su popularidad a la inauguración de la demanda de una mayor libertad sexual” (Arrollo, 2011, 260). De esta forma se exploran, de una manera desmitificada y desde la comedia conductas amorosas y de identidades de género, como el travestismo, la homosexualidad y el

sadomasoquismo. “Entre tópicos exagerados, bromas y mucho *kitsch*, la importancia de estas imágenes, músicas... fue tal porque tuvo una enorme incidencia en toda una generación” (Arrollo, 2011, 260).

Estas películas se consideran como las primeras producciones audiovisuales de la *Movida* y entre los elementos incluidos en el filme existe un planteamiento surrealista (en el caso de *Arrebatos*) y una narrativa desarticulada e irónica (como lo es *Pepi, Luci, Boom...*), en ambas películas se incluyen desnudos, tanto masculinos como femeninos y se plantean actos que hasta el momento se consideraban como abyectos: relaciones homosexuales, fetichismos sexuales, drogadicción, fiestas y vida disoluta.

Aunque ya en estas películas está descrito un panorama social del Madrid de la *Movida*, para muchos el movimiento comienza en 1980, con el *Concierto de homenaje a Canito*<sup>52</sup>, cantante y baterista de la banda *Tos* quien muere en un accidente automovilístico en la noche vieja anterior. En este concierto participan los grupos: *Nacha Pop*, *Alaska y los Pegamoides*, *Mamá*, *Mermelada*, *Mario Tenia* y *Los Solitarios*, *Los Bóhdos*, *Paraíso*, *Trastos*, y *Tos*. Si bien este concierto no representó el origen real del fenómeno, puesto que las bandas presentadas ya tenían un recorrido y una serie de presentaciones en locales y colegios de Madrid, su inicio fue más bien simbólico, puesto que fue una de las primeras presentaciones masivas. A esto se refiere Ignacio (*Nacho*) García:

(...) fue el inicio de mucha gente como público, más que un paso importante para nosotros, que desde luego lo fue, fue el inicio de la andadura de muchos *fans* del *pop* español de los ochentas. Ese fue su primer concierto, porque fue el primero masivo (García, 2014).

Según Fouce (2002), no se puede considerar que la *Movida* fue por sí sola la responsable del crecimiento, sino que este fenómeno masivo estuvo determinado por una serie de estructuras sociales, industriales y políticas, en donde aún sin considerarse así por los miembros de la *Movida*, esta es utilizada como el rostro cultural de una joven democracia española:

(...) su ruptura simbólica con los códigos estéticos del pasado, su espontaneidad e inmediatez, su invitación a vivir el presente, comulgaban con la estrategia discursiva emergente en el ámbito del poder: una joven democracia en busca de legitimación social e internacional en busca de una imagen suficientemente atractiva como para hacer olvidar que había llegado como resultado del pacto con los supervivientes del régimen, con el consiguiente rechazo del cambio revolucionario y el olvido de los pecadillos del pasado (Fouce, 2002:15)

A partir de este momento, como lo refiere el mismo autor, se empieza a ver una mayor aceptación hacia los artistas

de la *Movida*, inician los sellos discográficos independientes, al igual que casas productoras, los fotógrafos y diseñadores inician a hacerse de un nombre a nivel nacional y mundial, se publican libros referentes al tema y se comienza un periodo de normalización del movimiento en los extractos sociales. En esferas universitarias, la inclusión del discurso de la *Movida* se vuelve perceptible:

(...) al echar una ojeada a los eventos que tienen lugar en 1983: la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) dedica una semana al pop, la multinacional Virgin abre oficinas en España, mientras que la *Movida* se dota de un órgano de expresión (La Luna de Madrid) y de una imagen (La Edad de Oro en TVE) (Fouce, 2006:17)

En el mismo año, 1983, tiene lugar la visita del artista y máximo exponente del *pop art* a Madrid: Andy Warhol<sup>53</sup>. Este momento hizo posible un reconocimiento mundial del movimiento y una mezcla entre el mundo del arte y música *underground*, con la aristocracia de la capital de España. La visita de Warhol fue “Una especie de certificación oficial de que la *Movida* era algo importante y que España –ese país que intentaba coger como fuera el tren de los tiempos modernos– estaba en el cogollo de la vanguardia” (El Mundo, 2007).

Durante la visita de Andy Warhol se organizó una fiesta en su honor<sup>54</sup>, donde se reunía lo *underground* de Madrid con el máximo ícono del *pop art*. Esta fiesta se hizo en la mansión de los March, invitados se encontraban, entre otros Isabel Preysler, Pitita Ridruejo, Alaska y los Pegamoides, Almodóvar y Fabio McNamara. Una anécdota de esta noche, cuenta que Andy Warhol, quien durante toda la noche jugó un papel de autismo y cierta incomodidad en la fiesta, hasta que se encontró con Fabio McNamara y le dijo *you are a superstar*. “Una frase mítica a la que siguió esta delirante afirmación. «En esa época él estaba haciendo cuadros con orina y me dijo que si me gustaría mear en uno. Respondí que lo haría encantado, pero que antes me tenía que quitar las bragas’ ” (Romo, 2014: parf. 1).

Después de la visita de Warhol, existieron eventos como el nacimiento de los programas *La Edad de oro* y *La bola de Cristal*<sup>55</sup> en el año de 1983 y 1984, respectivamente, que significaron la consolidación de la *Movida madrileña* como un fenómeno de masas. El programa de *La bola de Cristal*, conducido por Alaska que, por su horario fue considerado como un programa infantil, en conjunto con *La edad de oro*<sup>56</sup>, en horario nocturno representaron la masificación del fenómeno de la *Movida madrileña*, en donde empieza a tener renombre no solo nacional, sino internacional el movimiento y los actores del mismo. Así lo refiere Alaska:

*La bola de cristal* coincide con el *Deseo Carnal*<sup>57</sup> de Dinarama que vendió un millón de discos, coincide con el *Qué he hecho yo para merecer esto*<sup>58</sup> de Pedro (Almodóvar), que fue el momento de despegue para Pedro, coincide con *La Edad de Oro* en la Televisión. (...) los dos eran un reflejo de lo que estaba pasando (Gara, 2013).

Sobre la masificación de la *Movida*, Alaska también menciona que durante esta época llegó una completa efervescencia del movimiento, que repercutió en la imagen de España a niveles internacionales, que logra atraer turistas, artistas, pero sobre todo periodistas de todas partes del mundo que, después de 10 años de la muerte de Franco estaban sorprendidos por la transformación del país y toman como rostro a los artistas de la *Movida*. En la misma población española existió una fiebre colectiva por ser modernos y adherirse al movimiento:

Lo que pasó es que todo el mundo quería participar en esto. Cuando digo el público, me refiero al público mayoritario. Los grupos pasábamos de tocar en lugares pequeños a sitios más grandes. Se estrenaba una película de Pedro (Almodóvar) y no íbamos las 25 marcianas, iba todo mundo. Si no veías una película de Almodóvar, quedabas como antigua. Había una fiebre por ser moderno, una fiebre colectiva (Gara, 2013).

La *Movida*, ya como un fenómeno mediático, definió una entrada de España en la posmodernidad, donde se integran las expresiones de creación recientes, con otras aún más relacionadas con formas artísticas y temáticas tradicionalistas en donde a partir del *kitsch* se podía analizar el movimiento. Esto les mereció críticas de la élite cultural española, quienes sólo veían “frivolidad y trivialidad en las manifestaciones de la *Movida* madrileña” (Bessière, 2006: 368).

Aunado con esta crítica se considera también que la *Movida* representó una burbuja de posibilidades y una máscara de estabilidad económica para los españoles de la década de los ochentas, el discurso dirigido hacia los jóvenes estaba planteado desde la posibilidad, tanto creadora, como de trabajo y bajo la misma se trastornó el mensaje y el ánimo general: “A finales de los setentas había un mensaje de no hay futuro, a mediados de los ochentas el mensaje había cambiado a de Madrid al cielo, Madrid capital del mundo (Gara, 2013).

En el año de 1986 tuvo lugar el viaje Madrid-Vigo<sup>59</sup>, un encuentro de vanguardia que concluyó con un viaje en tren a la ciudad de Vigo, recordado como la apoteosis de la *Movida madrileña*; en el viaje participaron grupos musicales como Gabinete Caligari, Los Nikis, al igual de artistas plásticos como Ceesepe, el Horteliano, Carlos Berlanga, Fabio de Miguel y fotógrafos como Ouka Leele y Javier Campano. Este evento terminó con un herido, diversos excesos y críticas de los medios de comunicación, que propiciaron un deceso de la ayuda del gobierno socialista al movimiento.

Aun así, la realización de eventos gratuitos y el apoyo de grupos políticos continuó hasta finales de los ochentas. Se reconoce otra fecha de culminación de la *Movida madrileña*, en 1992, año en que se celebraron los Juegos Olímpicos en Barcelona y la Expo Sevillana 92, que celebró los 500 años del descubrimiento de América, evento que también significó grandes cambios políticos y sociales, en donde lo excesivo de esta contracultura ya no



Imagen 1.7  
**Cartel Madrid Vigo**  
De Comunidad Autónoma de  
Madrid (1986)

tenía lugar. Si bien, se puede marcar como inicio la muerte de Franco, se debe de analizar su llegada a finales de los setenta, la llegada de conciertos y películas:

En resumidas cuentas, fue la década del tan denostado « Todo vale » que ilustró la mítica revista *La Luna de Madrid* hasta su desaparición de los quioscos en 1986. En realidad, el impulso de creación cultural de una *Movida* más bien ácrata y carente de criterios estéticos, significó una triple revancha —sin duda más inconsciente que consciente, por carecer esta *mouvance* de cualquier manifiesto e ideología —: contra la vieja España del franquismo; contra Barcelona —hasta la fecha capital de todas las vanguardias—; y, siendo este aspecto el que más nos interesa aquí, contra lo extranjero como fuente de inspiración (Bessière, 2006: 368).

El fenómeno tuvo su desaparición durante la década de los noventa; con críticas divididas, pues, mientras existían personas que mitificaron el movimiento por la explosión creativa y artística, otro sector la criticó fuertemente, puesto que la vieron como un periodo de adormecimiento social, una pérdida de tiempo donde las personas dejaron de concentrarse en los cambios políticos por sumergirse en la banalidad y la fiebre colectiva. Lo cierto es que en la actualidad el movimiento aún es un tema de conversación en España y más en los momentos de crisis económica actual: es recordado a partir de documentales, exposiciones retrospectivas en museos<sup>60</sup> y artículos en diversas revistas. En fechas recientes fue revisitado brevemente los tiempos de la *Movida* durante una entrevista al músico José María Sanz Beltrán, mejor conocido como *Loquillo*<sup>61</sup> en emisión del programa *Alaska y Segura*, en donde se señala que:

(...) lo que rompimos nosotros (...) fue lo que los *progres* llamaban tribus urbanas, que era una manera de separarnos. Entonces, nosotros hicimos todo lo contrario. Entonces, lo divertido de Madrid en aquella época era que, todo mundo viniendo de estilos musicales distintos se reunían y surgían cosas (Sanz en Esteban: 2015).

Sobre el punto de la separación durante los primeros años de Madrid democrático a la que refiere el cantante Loquillo durante la entrevista, queda comentado por la cantante y presentadora Alaska, quien habla sobre esa mentalidad de aquella época, sobre el reduccionismo y la búsqueda de etiquetar a las personas a través de sus gustos estéticos, fenómeno que, como lo señalan en la misma entrevista, vuelve en la actualidad de España, puesto que otra vez la vestimenta se convierte en una razón para ejercer violencia y separación en la juventud actual.

Al analizar entonces un fenómeno como la *Movida madrileña* y la historia de la misma, tiene una función de ver como se desarrolló este evento, dentro de la línea del tiempo española, para marcar un antes y un después

en la cultura de un país y así, permitir las inclusiones de microrrelatos en el arte y la sociedad y se fomenta la libertad de expresión, al igual que la normalización e integración de diferentes expresiones culturales y sexuales. La transgresión, dentro de la formación estética es un pilar para comprender esta formación de una nueva cultura que, sin importar su inicio, hace más de treinta años, continúa vigente y relevante en la actualidad. A continuación se presentan los elementos estilísticos de la *Movida madrileña*.

## 1.2 La estética de la *Movida madrileña*

Si bien delimitar los valores estéticos de la *Movida madrileña* se contraponen a la idea general de una contracultura, que abandona cualquier tipo de etiquetas, tanto ideológicas como estilísticas, o inclusive, si se toma la idea de que la transgresión se abstiene de cualquier planteamiento estético, por su origen caótico. Pero, lo que se debe de hacer es considerar las características principales de la *Movida* pues, desde las mismas, se puede entender su producción gráfico-visual y la concepción del mundo generada en este periodo. Así, cabe señalar que el tema de la estética en su relación con la contracultura y la transgresión ocupará el discurso del *Capítulo dos*, por mientras, se realizará un estudio a las ideas estéticas de la *Movida* y se toman como base al ejercicio de la intertextualidad para definir cuáles son los elementos que convergen en el fenómeno.

Cada época en la historia de la humanidad ha tenido una concepción estética que resulta constante en la construcción de la idea de la belleza, en el siglo XX, por ejemplo, con la llegada de la posmodernidad existe una proliferación de ideas artísticas, tan variadas, como la diversidad en identidades, tanto individuales, como oficiales y contraculturales. En este marco se señala la concepción de la estética en la *Movida madrileña* desde la diversidad de los ideales estéticos surgidos por microdiscursos artísticos, por ejemplo el *Chochonismo ilustrado* de Fabio Mcnamara, el *Neo loro art* de la Casa Costus, la *Estética cuántica*<sup>62</sup> de Gregorio Morales o la *Mística doméstica* de Ouka Leele. Estos microdiscursos dan cuenta de una inquietud hacia un ideal estético que reúne tanto la belleza de la provocación, como la belleza del consumo.

Sobre el concepto de la provocación, Eco (2006) menciona que fue una de las preocupaciones de los artistas desde el inicio del siglo XX, con la llegada de los ismos del arte, los creadores ya no se planteaban la idea de la belleza, quedaba sobreentendida como una cualidad de las obras artísticas, en cambio, los artistas vanguardistas se dedicaron a romper con todos los cánones estéticos respetados hasta ese momento. Sobre la concepción estética del siglo XX Umberto Eco menciona:

El arte ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende

es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta, a disfrutar el retorno a los modelos arcaicos o exóticos: el mundo de los sueños o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia (...) (Eco, 2006:417).

De esta manera, se presenta el arte de vanguardia desde un desprendimiento de las formas canónicas y anatómicas surgidas en los siglos anteriores y se cubre de un sentido transgresor, para presentar, gracias a la provocación formas inconcebibles en otros tiempos, con la premisa de desafiar al arte y crear visiones de la estética más individualizadas. Con relación a la *Movida madrileña*, esta inquietud por la provocación se llena de temas poco explorados en el arte español del franquismo, debido a la censura y represión ejercida, por ejemplo, el travestismo<sup>63</sup>, la sublimación de la sexualidad, la drogadicción o la violencia. Dentro de la música, existen canciones como *Voy A Ser Mamá*<sup>64</sup> de Fabio McNamara y Pedro Almodóvar que reza: “Le llamaré Lucifer, le enseñaré a criticar, le enseñaré a vivir de la prostitución, le enseñaré a matar ¡Sí! Voy a ser mamá” (Almodóvar, McNamara, 1983). Esta canción es una provocación hacia la figura de la maternidad, pues infiere en la imagen de la familia tradicional y católica, tan respetada por el franquismo, al igual que incursionar en la descripción de formas de vida abyectas, como la prostitución, la marginalidad y el crimen.

La provocación en la *Movida* está en todas las formas de creación artística como una instancia estética en donde la transgresión es la herramienta para construir el discurso formal y de contenido. En el arte visual se quebrantan los elementos del realismo: los artistas juegan con las formas anatómicas, las figuras geométricas y la utilización de los colores saturados que representan una ruptura con la estética que se gesta en el franquismo, misma que estaba construida a partir de un retorno al canon del siglo de oro español.

La disposición como lo formal y cromático del diseño de artistas como Carlos Berlanga<sup>65</sup> remite, tanto al arte abstracto, o a las estéticas *pop art*, que es una de las bases ideológicas de la *Movida madrileña*. En este caso, el *pop art* “se apodera, como arte experimental y de provocación, de las imágenes del mundo de consumo, la industria y los medios de comunicación de masas”<sup>66</sup> (Eco, 2006:426). Entonces el *pop art* es la banalización de los objetos de arte, que pasa de ser un objeto de apreciación a considerarse como un bien de consumo. En cuanto a la *Movida*, se mencionan los trabajos de Ouka Leele, quien intenta, a partir de su *Mística doméstica*, sublimar los elementos de la vida cotidiana, como un trozo de carne, cintas de video o televisores.

En este sentido, la *Movida* presenta un quebrantamiento de los valores preexistentes, para crear un nuevo mundo de significados que se adaptará a los gustos estéticos de los miembros de la contracultura. Sobre esto,

los personajes de dicho fenómeno mencionan que éste significó el “pasar de una España gris a una España de colores, y los colores los pusimos nosotros” (Antón en Caballero, 2013). El movimiento, entonces refleja, en valores estéticos un cambio de significados sobre lo que se había construido, tanto en el franquismo, como en el proceso de transición. Fouce menciona a la concepción del movimiento desde la subcultura que se considera como el conjunto de procedimientos para producir nuevos significados, tal vez no intencionados en las entrañas del movimiento, pero así aparece frente a los ojos de la sociedad, como una guerrilla semiótica, que, “a través de la recontextualización y reposicionamiento de los objetos, subvirtiendo sus usos convencionales y dándoles unos nuevos, lo cual implica la subversión de su significado tradicional, desenmascaró la “falsa obviedad de las prácticas cotidianas” (Fouce, 2002: 269).

De este modo, se creó un nuevo mundo que resultó extraño para la sociedad pero normal para los integrantes de dichos grupos. Al respecto los comentarios de Gara (2013) vienen a juego, pues menciona que ellos crearon un mundo propio, en donde todas las conductas eran normalizadas por ende:

No puedes hacerla (la lectura de la *Movida madrileña*) ni de clase social, ni de edad. Madrid era y sigue siendo una ciudad donde si tú llegas no te va a preguntar nadie de dónde eres. (...) está todo mezclado (...) era más bien un cajón de sastre donde estaban todos los que no encajaban con el dogma, con las etiquetas que había (Gara, 2013).

En cuanto a su origen ideológico, existe una constante hacia la trivialización del significado político devuelto a la cotidianidad (Imbert, 1986). Tiene un origen marginal y minoritario. Como ya se mencionó fue una forma de contradecir el discurso social de este tiempo dirigido a un pesimismo sobre el futuro, sobre todo, al futuro juvenil. La idea sobre el *no-future*<sup>67</sup> provoca una instalación del movimiento en un presente perpetuo, “(...) frente a un pasado que no merece ser recordado y a un futuro que no tiene ninguna garantía de llegar tal y como lo hemos imaginado (...)” (Fouce, 2002: 171). El pensamiento del músico Javier Furia<sup>68</sup> sobre el *no-future*, refiere a la rebeldía que rigió las ideas estéticas del movimiento, en comparación con el *punk* inglés:

Lo que había era una rebeldía absoluta, pero rebeldía que estaba pasando en Inglaterra, el *punk* era *No hay futuro*, entonces, ¿qué más les daba si no había futuro? (...) que si se querían rapar la cabeza, se la rapaban, que si se querían poner una cresta de colores, pues se la ponían, era rebeldía pura (Furia, 2011).

De esta forma, la *Movida madrileña* se sitúa dentro de un discurso transgresor, pues utiliza las mutaciones a los códigos preexistentes, para inducir una reconstrucción de valores estéticos, artísticos y éticos. La *Movida*, no



Imagen 1.8  
**Manifiesto de la Línea Clara**  
 Portada de *La Luna de Madrid*  
 (1984)

presenta una ruptura tajante con el arte español, sino una re-estructura del mismo, así lo señala Dumousseau-Lesquer: “Podemos considerar estas representaciones como una nueva lectura del patrimonio colectivo que no se limita a una mera evocación, tampoco a una reproducción fiel al objeto recordado. Se trata más bien de una re-presentación que presenta de nuevo y de forma nueva” (2013: 41). Esta lectura estética de las obras producidas por los artistas de los ochentas hablan de una apropiación de íconos españoles, pero no los presenta tal cual, sino que transgrede el sentido de dichas obras, subvierte el sentido nacionalista al integrar apropiaciones de lo ajeno, de lo extranjero.

Así se genera una idea cultural propia, que rompe con lo considerado hasta la fecha como lo español, pues se visualiza como un collage de influencias que no da cuentas a un pasado cercano, como podría ser la transición, pero que tampoco respeta los lineamientos moralistas de la dictadura que la precede. Imbert<sup>69</sup> (1986) refiere a la construcción de la cultura como un “rechazo de la ideología del compromiso y de la moral del esfuerzo, de la ética de la ascesis en el orden de lo cotidiano” (Imbert, 1986). El autor continua con esta idea para referir que esta concepción se inscribe en un discurso más amplio conocido como posmodernidad, aunque, la *Movida* entra más en un juego de degradación/trivialización del vanguardismo, para hacer del movimiento, más que una idea de arte de vanguardia, una idea de moda.

Al ver este fenómeno de producción artística y de generación de una idea estética, a historia da ejemplos de momentos detonantes, donde para seguir avanzando en las concepciones artísticas, se tienen que transgredir los valores de una generación anterior. Es esta acción lo que aporta un valor estético a la corriente que está en gestación, en vías de desarrollo. Se puede referir al romanticismo, por ejemplo, según *La historia de la belleza* de Umberto Eco (2006), se conoce como el periodo artístico construido desde una sublimación de los sentimientos humanos: por un lado se resaltó la naturaleza a partir de la contemplación que es una forma de aproximación a lo infinito; por el otro lado, se desarrolla la temática de las pasiones humanas, la melancolía y lo corpóreo como elementos de lo finito. En este sentido, la concepción ideológica del romanticismo es un choque de lo finito y lo infinito, la vida y la muerte, dicotomías en donde los románticos depositan la concepción de la belleza.

De esta forma, la construcción de la belleza fue un punto de transgresión para los románticos, pues mientras en épocas anteriores la belleza existía sólo en obras religiosas, en romanticismo la belleza deja de ser formal y se vuelve bello lo informal, lo caótico (Eco, 2006). Lo anterior se relaciona con la *Movida madrileña*, porque se define la concepción estética desde la transgresión de los ideales de belleza establecidos en el franquismo.

En esta cuestión, tanto en la *Movida* como en el romanticismo, el discurso creativo plantea la relatividad de

la belleza, pues se cambian los objetos estéticos para sublimar actividades cotidianas, en el caso del romanticismo se considera a la contemplación de la naturaleza en contraparte de la inofensiva y trágica existencia humana<sup>70</sup>; y, en el caso de la *Movida* las representaciones estéticas giran en torno al descaro y a lo superfluo.

Existe una degradación del arte, que afecta a las características de la producción del mismo, puesto que existía un ambiente amateur que violaba los lineamientos estéticos, desde las representaciones realistas<sup>71</sup>, que fue el discurso artístico hegemónico que perduró durante la dictadura de Franco. Así, el carácter amateur, en vez de afectar las posibilidades de expresión, representó a lo largo del periodo *underground* del movimiento su principal característica formal, puesto que, “(...) contarían más las ganas de expresar y exteriorizar todo aquello que hasta ese momento no estaba permitido” (Pache, 2011).

De este modo, lo amateur, se convierte en una característica indiscutible del movimiento, desde el proceso de bricolaje<sup>72</sup> (Bajtín en Fouce, 2002) se exploran las posibilidades de la subversión de los códigos, en donde, tanto el uso individualizado de la palabra, como del diálogo posibilitan la creación artística en un ambiente permisivo en donde se tenía la libertad necesaria para posibilitar la creación: “Tener la libertad de elegir, pensar, de vivir. Una libertad no antes contemplada que permite al individuo hacer aquello que le apetezca sin necesidad de dar explicaciones más allá de su autorrealización y complacencia (Pache, 2011).

El fenómeno que aquí se refiere, es formado desde el deseo y el placer como motivantes de la producción artística, que se llevan hacia las presentaciones del *look* y del *performance*, en donde esta contracultura marca, como lo indica Imbert (1986) una existencialización de los valores, una espacialización de la búsqueda y una figurativización del hacer. A continuación, se toman los planteamientos del autor para abordar estos puntos de manera específica:

1. Existencialización de los valores. La *Movida* opera como una des-ideologización de los valores, donde se realiza un programa virtual e inmediato, el aquí y ahora, para realizar, de esta manera una utopía, que igual puede entenderse como una degradación de utopías para el resto de la sociedad. Crea, de esta forma una práctica de actuación, “el ser moderno es hacerse el moderno”, enunciada sólo desde la realidad semiótica: Ser moderno es estar al corriente de lo que se hace... Es el hacer del sujeto lo que funda su ser: un ser individual y social; el de la villa, Madrid, consagrada capital de la *Movida*” (Imber, 1986).
2. Espacialización de la búsqueda. En este punto se consagra a la ciudad (Madrid) como un microcosmos, una reducción de la sociedad. De esta forma, la cualidad espacial tiene un significado importante en las

concepciones de la *Movida*, de lo internacional a lo nacional, del grupo al micro-grupo, del espacio abierto al espacio cerrado. De esta forma, se entra en el juego del *pastiche*, una interacción entre valores donde la ciudad, es el centro receptor de valores nacionales, internacionales que convergen en la producción estética de microgrupos, cada uno con una concepción estética diferente.

3. Figuratización del hacer. En este punto, entra en juego el *look*, donde se teatralizan los signos, los íconos y los elementos de la cultura y se generan conductas. En este sentido, la *Movida* instauro: un discurso de las formas que opera una mutación en las coordenadas espaciotemporales; un discurso de los objetos en sustitución del discurso del sujeto; discurso que se despliega en la puntualidad (la actuación como nueva forma del hacer), al margen de la narratividad. Prácticas ligadas al cuerpo-objeto, objeto-fetichismo: objeto de cuidados estéticos, físicos, etcétera.

Al tomar en cuenta estos elementos como construcciones estéticas en vías de desarrollo, existe una búsqueda por un *look*, una imagen que refleje un código particular desde el cuerpo, de los objetos estéticos, de la expresión corporal y de vestimenta. Pero, este conjunto está formado por un microgrupo que expresa de forma diferente su subjetividad, ya sea al tomar elementos del *punk*, o del *pop*, el transformismo o lo tradicional español. De esta forma, todo converge en una especie de *pastiche*<sup>73</sup> estético, de saturación de valores múltiples, para construir un *collage* generacional en donde valores nacionales, internacionales, modernos y tradicionales tienen un lugar de ser. Es pertinente hacer mención de los microrelatos<sup>74</sup> generados en esta época, puesto que la *Movida* se posiciona como un discurso de la posmodernidad, se comprende su característica principal de sublimar los microrrelatos sobre los discursos hegemónicos, de esta manera, los ochentas en España tienen la característica de integrar de manera incluyente diferentes formas de pensar, que se desarrollan con sus propias ideas artísticas y estilísticas. Por ejemplo, el grupo formado en *Casa Costus*<sup>75</sup>, que inicia gracias a los artistas Enrique Naya Igueravide y Juan José Carreño Galofré. Aquí convergen personalidades como Alaska, Carlos Berlanga, Fabio McNamara y el cineasta Pedro Almodóvar. Un relato de lo que se hacía dentro de *Casa Costus* muestra el ambiente de libertad en el que se desenvolvían los personajes que asistían a este lugar:

En aquellos días, Fabio sólo se alimentaba de dátiles y tarta al Whisky. Alaska aparecía por allí con discos, luego se pasaba Carlos Berlanga o Tino Casal a tomar algo y el fotógrafo Pablo Pérez Mínguez le pedía que posara para él pinchándose con una escayola. La puerta

siempre estaba abierta. Allí se inventó el ‘*chochonismo*<sup>76</sup>’ ilustrado, el auténtico ‘ismo’ de la *Movida*: ‘La palabra ‘*chochoni*’ la inventé yo», rememora Fabio. El ‘*chochonismo*’ se acabó convirtiendo en una filosofía y es que el chocho define todo porque es el que manda en el mundo y en esa época era la palabra cumbre de nuestro vocabulario. Además, por el chocho sale todo, sale la civilización, la humanidad, desde Franco hasta Hitler’ (Romo, 2014: parf 8).

Alrededor de la idea del *chochonismo* quedó establecido un manifiesto, a manera de decálogo que incluye los siguientes mandamientos *chochonis*:

- I. Estarás obsesionada por tu marido.
- II. Hablarás las 24 de novios.
- III. Tendrás un rollo patatero.
- IV. Aspirarás a lujos ¡Lurdes!
- V. Dudarás constantemente entre quemarte a lo Bonzo o el Harakiri.
- VI. Serás adicta a la mesa camilla.
- VII. Serás alérgica a las chirilas y mejillones.
- VIII. Comerás marisco por lo menos una vez al año.
- IX. Considerarás el vinagre panacea universal.
- X. Estarás agarrotada de los nervios.<sup>77</sup>

El manifiesto *chochonis* da muestra a una utilización de la ironía y lo lúdico como herramientas para servirse de un discurso estético. Aquí, la banalización y sublimación de lo mundano es una característica principal, por ejemplo en el decálogo no. IV. También existe una constante de referir indiscriminadamente el género femenino, “serás alérgica”, “estarás agarrotada”, uso del lenguaje que representa para el exterior una transgresión a los códigos de orden simbólico referente al género. Un estudio de este decálogo explica las producciones e iconografías del movimiento, basándose siempre en un código irónico, banal y sexual.

Sobre la ironía, los personajes de la *Movida* rescataron los elementos de la España franquista, lo nacional y lo religioso, elementos que, como ya se ha dicho, durante la transición fueron rechazados por ser considerados dentro de su negatividad como símbolos del pasado. Por ejemplo, en películas como *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* o, *Entre tinieblas* se incluyen elementos propios del nacionalismo español: el flamenco, retratos de Franco, conventos y la música popular española. Pero estos, no son concebidos de una forma tradicionalista, sino que se presentan a manera de ironía y de saturación, desde una perspectiva lúdica, una reinterpretación de lo nacional como irónico. En el filme *Entre tinieblas*, las monjas consumen drogas, tienen de mascota a un tigre, escriben novelas rosas de amor y tienen nombres escatológicos como Sor Rata de Callejón, Sor Estiércol, Sor



Imagen 1.9  
**Dudarás constantemente  
entre quemarte a lo bonzo o el  
harakiri**  
Litografía de los mandamientos  
Chochoni  
Autor: Fabio Mcnamara (1981)

Perdida o Sor Víbora. De esta forma, compaginan a una institución religiosa española, como lo es el convento, con elementos que no se relacionan comúnmente con el mismo, como la drogadicción, de tal forma que dicho collage de realidades presenta una transgresión y una iconización.

Estos elementos tradicionalistas entran en juego con lo extranjero, en donde los personajes de la *Movida madrileña* toman como ejemplo las grandes urbes como Londres o Nueva York para encontrar valores estéticos que se ajusten más a sus gustos personales, por ejemplo:

La *new wave* que tiene lugar en Londres, junto con el *glam rock*, la estética *pop* de Andy Warhol y la liberación homosexual con el uso de íconos ambiguos como David Bowie, entre otros, sirven como referencia para los protagonistas de esta nueva ola que comienza a gestarse en Madrid. (...) Los jóvenes beben con avidez de las corrientes culturales del extranjero y buscan en ellas inspiración para crear la suya propia (...) (Pache, 2011).

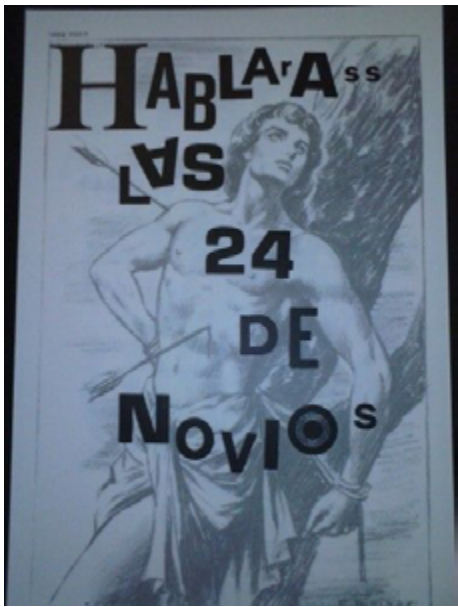


Imagen 1.10  
**Hablarás las 24 de novios**  
Litografía de los mandamientos  
Chochoni  
Autor: Fabio McNamara (1981)

De esta forma, las bases estéticas de la *Movida* parten de una ruptura de las fronteras entre los elementos del exterior, con lo nacionalista. Esto es explicado por Fouce (2006) con conceptos de Bajtin, como la hibridación y la distancia irónica y paródica. En este caso se habla de hibridación como una mezcla de dos lenguajes sociales en el marco de un mismo enunciado. Esta hibridación es el camino de la *Movida* para fundar un lenguaje propio, que integra elementos ajenos para resignificarlos dentro de su universo.

El arte de la *Movida* se basó en la transgresión que rompe con las fronteras de cualquier discurso para integrarlos dentro del propio. Esta integración es un dialogo entre los discursos estéticos que convergen en el arte producido en el Madrid de los ochentas. Así, se producen redes intertextuales que integran tanto lo propio y nacionalista, y pasa por lo religioso hasta llegar a lo sexual, a lo moderno, al *punk* y al *pop art*, para formar un pastiche, una polifonía de estilos, que convergen en lo *kitsch* como máxima herramienta de expresión. El arte de la provocación se gesta en el movimiento como una cualidad vital, al igual que el bricolaje. Desde lo amateur, los artistas crean sin detenerse en el uso correcto de la técnica, sino en el contenido, para producir un propio mundo de significados que tengan sentido en primer lugar para ellos.

El discurso artístico queda impregnado de la ironía, de la risa y de la banalización, alejándose completamente de los elementos políticos, pues como lo refiere Alaska: “Nuestro Dios no era ni Primo de Rivera<sup>78</sup> ni era Lenin, ¡era Warhol!” (Gara, 2013). El movimiento se aleja del factor político, del discurso *progre* para interesarse más por la cultura popular, por el *punk* y por el capitalismo con relación directa con el arte y la producción del mismo. Se puede concluir que la *Movida madrileña* desarrolló una producción artística basada en la transgresión, y en la proliferación

de propuestas estéticas que se alejan del realismo franquista y en donde los artistas expresan su inquietud por la provocación, tanto en formas como en figuras, mezclado con la elevación de la cultura popular como elementos del discurso artístico.

### **1.3 La imagen de la *Movida madrileña***

Aunque la música significó el lenguaje por excelencia de la cultura de los ochentas en Madrid el arte visual como la pintura, la fotografía, el cómic *underground* y la ilustración permitieron un acercamiento a nuevas representaciones de la cultura. A través de ellos se pueden analizar los símbolos e iconografías de la transformación de un país, de su cultura y su sociedad, en camino hacia la posmodernidad. A continuación se mencionan las características principales de la imagen de la *Movida*, su iconografía recurrente y sus autores para exponer sus temáticas, técnicas y principales soportes.

Para iniciar este apartado cabe señalar que el arte visual de la *Movida* está relacionado con el resto de los sistemas artísticos, como la música, el cine, el teatro y la literatura; los principales personajes incursionaban tanto en la música, como en la ilustración o el diseño gráfico, como es el caso de Carlos Berlanga, quien, a parte de formar parte de *Alaska y los Pegamoides*, *Kaka de Luxe* y *Alaska y Dinarama*, realizaba ilustraciones tanto para portadas de sus agrupaciones, encargos de directores como Almodóvar o ilustraciones para la sección de *Gente y Aparte* del suplemento del periódico ABC.

Otro ejemplo es Almodóvar, quien en sus primeros años y bajo el pseudónimo de Patty Diphusa<sup>79</sup> publicó una gran cantidad de novelas gráficas y fotonovelas, como *Con el Fuego en las entrañas*; también su compañero en el dueto musical Fabio Mcnamara mientras era actriz en filmes como *Pepi, Luci, Bom...* o *Laberinto de Pasiones*, componía canciones para Alaska y los Pegamoides y encontró su camino en el mundo de la pintura con su propuesta *kitsch/pop*.

De esta forma, existía una cierta multidisciplinariedad, acompañado de un ambiente que favorecía la creación artística y la relación de todas las artes entre sí, por ejemplo, en las cintas de Almodóvar es común ver cuadros de Ceesepe o Enrique Naya (Casa Costus), tanto como escenografía, como elementos formales del filme (créditos de inicio, transiciones entre escenas, créditos finales)<sup>80</sup>. Así, la integración de los artistas en dicho periodo era una constante para la producción gráfico-visual del movimiento.

Quizás, en el principio desde la marginalidad, dicho fenómeno adoptó a los fanzines como medio de

expresión gráfica y de ideales estéticos. Éstos eran manufacturados de forma casera y se imprimían en blanco y negro a manera de fotocopias. Sobre la producción de fanzines, Fouce refiere a los finales de los años setentas y hace una retrospectiva a la producción en Barcelona del año 1974:

A finales de los años setenta se editaban en Madrid más de una docena de fanzines. Doce fueron censados en una encuesta de urgencia encargada por la revista *Ajoblanco* en una reunión en los locales de *Premamá* (Prensa Marginal Madrileña), núcleo y embrión de lo que algún tiempo después sería llamado la *Movida* madrileña (Alpuente, en Gallero, 1991, 258) Barcelona y su revista *Star*<sup>81</sup> fueron los que, en el año 1974, desencadenaron toda la *Movida*. En esta ciudad se editaba la mayor cantidad de comix<sup>82</sup> y también de mayor calidad técnica, organizaban los conciertos de rock más modernos y, si era la época en que el gay hacía furor, eran también los más bisexuales de España. (...) De aquí salieron revistas como *El Rollo* y *La Piraña Divina*. Nazario, su autor, que residía en Barcelona, vino a Madrid una temporada. Aquí se encontró, en el Rastro, con la *Casorro Factory*<sup>83</sup>, una agrupación de gente que quería hacer prensa marginal (Fouce, 2002, 16).

El carácter amateur y faltante de una técnica de la *Movida* fue lo que diferenció a las representaciones gráficas de la contracultura con las producciones de vanguardia del franquismo y de la transición, puesto que, transgreden la normatividad realista como única técnica artística. En cambio, volcaron su atención hacia un estilo visual herencia del *punk* inglés y del *Art Pop* americano, en donde la explosión de colores, el juego con las formas y anatomía de los personajes que pertenecen a las escenas cobra un papel primordial en la imagen madrileña de los ochentas.

Como en el resto de las representaciones artísticas, el pastiche de imágenes y la saturación de contenidos, de color y de significados se elevó como una característica básica de la *Movida*, donde encuentra su camino hacia lo *kitsch*, que no es otra cosa que “(...) una expresión para la tensión entre el rico y bien desarrollado gusto de los especialistas, y el subdesarrollado e inseguro de la sociedad de masas” (Elías, 1998, 71).

Esta mezcla de estilos representa una característica propia del posmodernismo, en donde tanto la imitación, como la copia y lo saturado se encuentran como ideales estéticos, así, se encuentra que las imágenes de la *Movida* tienen cabida tanto para elementos culturales externos, el *punk*, el *pop art*, el consumismo americano, como con las cuestiones nacionales. Sobre este retorno hacia lo nacional, Pache menciona que:

Se recupera toda una iconografía plagada de signos religiosos y de la cultura tradicional española próxima a la esencia de lo *Made in Spain* que hasta ese momento había suscitado rechazo por estar asociada al conservadurismo del régimen político anterior (Pache, 2011).

De esta forma, es recurrente encontrar íconos de una España tradicionalista, pero a manera de ironía, como por

ejemplo, los retratos de la colección de Peluquería<sup>84</sup> de Ouka Leele, que son representaciones de santos modernos o las vírgenes y personalidades de Enrique Naya o los retratos religiosos de Fabio McNamara. En estas representaciones, los santos y deidades católicas se transforman en actores de un acto banal, se convierten en celebridades de la cultura popular, retratados como la Marilyn de Warhol, donde la saturación de colores juega un papel importante.

Otro de las temáticas recurrentes es la sexualidad, desde la idea del género, hasta las prácticas, pues conducen a los discursos visuales hacia lo andrógino, el transformismo, la homosexualidad, la liberación sexual femenina y lo *queer*. Por el lado de las prácticas, amplía el panorama sexual con el sadomasoquismo, así como las filias y los desnudos integrales tanto en hombres como en mujeres. Esto puede verse tanto en la imagen cinematográfica, como en las fotografías de la época, por ejemplo el retrato de Fabio McNamara hecho por Pablo Pérez-Migues a que se aprecia en la imagen 1.11.

En ella, la androginia y el discurso *queer*<sup>85</sup> juegan un papel de significación en la imagen, que se adivina a partir de los tacones, el maquillaje y de la pose de Fabio. Otro elemento que resalta es la violencia, con el uso del arma, este motivo formará parte también de las expresiones gráficas de la *Movida*, ya sea con armas, golpes o alusión a violaciones o a asesinatos. Así se incursiona en el plano de lo grotesco.

La ciudad de Madrid, como tema artístico cobra vital importancia para la *Movida*, ya sea al resaltar masas de personas en lugares abiertos o individuos desde sus cuartos, con el fondo de la imagen de la ciudad. De esta forma se estructura a la capital española, no sólo como un marco del movimiento, que delimita las cualidades geográficas del mismo, sino, se presenta como un *lugar-tema*, que interfiere de forma activa en el discurso artístico. Esto se ejemplifica en otros soportes artísticos, como el cine o la literatura, inclusive en la música, pero en lo visual tuvo una exposición mayor. Se glorifican lugares como la Gran vía, la *Casa Costus*, los locales del barrio Malasaña, la noche de Madrid, el centro y la periferia de la ciudad, siempre se exploró las cualidades expresivas de la ciudad, como tema del discurso de la *Movida*, sin duda, esta inclusión de la ciudad en el tema del arte supone a la vez una cuestión de reapropiación de las calles, de las plazas, de los parques, de la ciudad en general.

En conclusión, existió una multiplicidad de estilos tanto como de artistas visuales del movimiento que, entendido como un fenómeno de la posmodernidad, aparecen los microrelatos y las individualidades artísticas. Aunque los artistas comparten ciertas características visuales y estéticas, cada artista visual definió un estilo particular, una forma de expresar su individualidad dentro del movimiento. A continuación, a manera de listado, se exponen los artistas y grupos visuales representativos de la *Movida madrileña*:

Imagen 1.11  
**Fanny, agente secreto**  
Autor: Pablo Pérez-Migues  
(N.D)



- **Casa Costus: Juan José Carreño y Enrique Naya**

Uno de los núcleos creativos de la *Movida madrileña*, que recuerda a la Factory de Warhol en Nueva York, es *Casa Costus* o *Casa las Costus* situada en la calle de la Palma, número 14, fue el hogar de la pareja de pintores Juan José Carreño y Enrique Naya, de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, que se mudaron a Madrid para probar suerte como pintores. Estos artistas “(...) forjaron una residencia que pronto fue parada para muchos jóvenes que, en aquellos primeros años tras la muerte de Franco, empezaron a crear bajo la idea de libertad y transgresión (Espinoza, 2007: parf 3).

Tuvieron exposiciones como *El Valle de los Caídos*, en donde se resalta el carácter frívolo de sus trabajos: “Claro que eran frívolos y superficiales. Pero entonces no era fácil ser frívolo” (Carreño en Espinoza, 2007: parf 5). En *Casa Costus* predominaba la exageración y la frivolidad, motivos que se ven en sus obras y quedan retratados en la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, pues este estudio sirve como locación. Sobre la vida en *Casa Costus*, que se ejemplifica en el filme se menciona que:

Allí se hacía un poco de todo: se pintaba, se recogían muebles antiguos, se reciclaban ejemplares de revistas – Blanco y Negro, Hola, Diez minutos, Pronto – y en las paredes figuraban recortes de prensa del corazón. Se charlaba, se fumaba, se tomaba coca, se escuchaba música, se hacía el amor. Hervía la sangre de la creatividad y nacían muchos proyectos (Arrollo, 2011:263).



Imagen 1. 12  
**Cristo de la Vega**  
 Autor: Costus (1981)

*Las Costus*, como formadoras de una ideología en la *Movida madrileña* integran en el arte visual elementos de la expresión *naïf*, mezclado con el arte *pop*, hasta llegar a unas muestras de arte realista. Las gitanas, bailarinas de flamenco, personajes de la canción y de la alta sociedad española integran la iconografía recurrente de las producciones de este par de artistas<sup>86</sup>, esto mezclado con temáticas religiosas, retratos de transformistas y desnudos masculinos.

De la estética de *Casa Costus* dan cuenta exposiciones como *Arquitecturas nacionales y otros monumentos*, *Escenas de la España cañis* de 1978<sup>87</sup> y *El chochonismo ilustrado*, o *Paso Trascendental: del Diez Minutos al HOLA*<sup>88</sup>. Estas obras, como la mostrada en la imagen 1.12, dan cuenta a temáticas repetidas a lo largo de la *Movida*, una mezcla caótica entre lo religioso, lo moralista y lo transgresor. En este retrato de la colección del *Valle de los Caídos*<sup>89</sup>, Juan Costus Carreño representa a Cristo en la cruz. Es una muestra de la evolución de los artistas hacia un realismo, que está mezclado con fondos caóticos y surrealistas. Se retoma la figura de la religión, pero de forma

irónica, puesto que Cristo es representado por uno de los autores, de forma frívola y banal, para romper con la forma en concebir la pintura religiosa del franquismo, en donde toda mirada hacia la religión debía de realizarse con sumo respeto.

Tanto la carrera, como la vida de los creadores de Casa Costus termina en 1989, con la muerte de ambos artistas: “Enrique Naya fallece el 4 de mayo de 1989, por causas derivadas del SIDA y un mes más tarde, Juan Carrero sumido en una profunda depresión, decide seguirle, suicidándose en la madrugada del 3 al 4 de junio de 1989” (Costus.com, 2015).

- **Fabio Mcnamara**

Por un lado, Fabio de Miguel *Mcnamara* fue immortalizado por diversos artistas de la época, como *Costus* o Pablo Pérez-Miguez, Mientras, su carrera como pintor y artista gráfico lo llevó a explorar los caminos del *pop art*, en donde la exageración y la ironía se convierten en su estilo particular, presentado en sus letras, en sus pinturas, pero sobre todo en su imagen andrógina.

Sobre los elementos recurrentes de *Mcnamara*, el travestismo, las pelucas, la apropiación y la saturación funcionan como los hilos conductores de su estilo, copias del *pop art*, como en el caso de su Marilyn, que es una imitación de la de Warhol, pero con la variante de una peluca estilo *glam*. Este ícono se convertirá, al igual que David Bowie en la iconografía del pintor, repetido a lo largo de su carrera hasta la época actual.

Sus imágenes son odas a la revolución sexual que llega a España a finales de los ochentas, y desde una imagen transformista y decadente, el artista hace una incursión en el discurso *queer*, en donde sus obras visuales son reflejos de la apertura sexual vivida en España durante la década de los ochentas. *Mcnamara* es, según el periodista Mario Vaquerizo “La única obra de arte humana” (Vaquerizo, 2013), y su argumentación se sostiene puesto que, Fabio representó, para la *Movida madrileña* una inspiración en la imagen y en el *look*, y con su producción artística explora la transgresión desde la desarticulación de los discursos en los que interviene una estética *kitch*, donde establecen, como musas artísticas las figuras y celebridades de la cultura *pop*.

- **El Hortelano**

Fuera de la ideología de Casa Costus, existen otros artistas, como el Hortelano<sup>90</sup>, quien encuentra en Madrid el tema principal de sus pinturas y comics, que retrata siempre motivos cotidianos, pero con un guiño al surrealismo. A continuación se cita el estilo del pintor definido por él mismo:



Imagen 1.13  
**Marilyn-fake**  
Autor: Fabio Mcnamara (2010)



Imagen 1.14  
**Aseo personal**  
Autor: El Hortelano (1983)

Yo, por ejemplo, en toda esa época (*la Movida madrileña*) pinto mucho al ser humano dentro de las habitaciones, en plan muy urbano, en las grandes urbes, que en este caso era Madrid. La composición es un ser humano en una habitación con la ventana y a través de la ventana se ve la ciudad. Y al ser humano le están pasando cosas. Nunca pinto mucha gente, siempre pinto una persona aislada (...) (El hortelano en Pache, 2011)

Probablemente, con esta explicación de la obra producida durante los ochentas del Hortelano, existe una aproximación a un discurso individualista, en donde se retrata la soledad del ser humano frente a las grandes ciudades. Esta dualidad hombre/ciudad se aprecia en la obra *Aseo personal*<sup>91</sup> (imagen 1.14). Esta imagen representa el estilo fovista con el que retrata al protagonista, una perspectiva caótica y una escena surrealista, en donde, la uña del personaje representa la luna sobre Madrid.

Por ende, la emoción juega un papel primordial en la obra del Hortelano, de ella se desprende su *Manifiesto emocionado*, en donde habla de la pintura como reflejo de lo real y de lo cotidiano, de la emoción como centro principal de la pintura, del ser humano contemporáneo, misterioso, incomprendido e imposible de describir: “Una pintura como fijador místico de los momentos normales de todos los días, como lavarse los dientes, esquivar un coche, tomar un café, mirar al cielo y no entender nada” (Hortelano, 2004:55).

- **Carlos Sánchez Pérez Ceesepe**

Sí el Hortelano toma como elemento recurrente en sus obras la individualidad, Ceesepe, por el contrario encuentra en las grandes masas su medio primordial de expresión y retrato de la realidad del Madrid de los ochentas. Ceesepe tiene un inicio en el cómic *underground* (imagen 1.15), con una formación autodidacta que inicia desde el mundo de la marginalidad, inspirado en las producciones americanas. A los 16 años “empezó a crear un mundo donde la muerte es un juego de dibujos animados y la vida una mezcla de crimen gratuito, neones, droga dura, bares, navajeros, mucho sexo y una dosis generosa de ternura” (La edad de oro, 1983)<sup>92</sup>.

Su estilo se puede expresar con dos desarrollos:

Por una parte, expresa el flujo nervioso de la mano que puede seguir la cadencia rítmica de ondulaciones sensuales o el trazo rectilíneo más vibrante, afilado, agresivo. Por otra parte, la línea se muestra como una construcción maníaca de entramados infinitos, como una auténtica tela de araña. En definitiva: una topografía lineal saturada de tensiones y horror vacui. (Ceesepe.net, 1983: parf 3).<sup>93</sup>



Imagen 1.15  
**Lou Reed**  
Autor: Ceesepe (1976)

La obra de Ceesepe está rodeada de violencia, encontrada desde las temáticas utilizadas en sus ilustraciones, llenas de asaltos, asesinatos y violaciones, y que, trasciende a la técnica, utiliza líneas rápidas y violentas, una saturación de colores, de imágenes y de personajes, cada uno con una historia, con una realidad. Así, al estilo romántico, comparado con pinturas como *La balsa de la Medusa*, el autor se vuelve en un cronista de la noche de Madrid, un narrador visual de las tragedias de la vida moderna.

- **Carlos Berlanga**

Se reconoce a Carlos Berlanga como uno de los cerebros detrás de la *Movida*, y aunque su trabajo principal era dentro de grupos musicales, como músico, cantante y compositor de temas tanto para *Alaska y Dinarama*, como para *Alaska y los Pegamoides*, también se desarrolló como ilustrador, diseñador de afiches y pintor<sup>94</sup>.

Su trabajo da cuenta de una abstracción de la forma y una exageración del color. Sus ilustraciones tienen de un estilo parecido al boceto, al arte figurativo y abstracto de las vanguardias, que se refleja en diseños para portadas de *Alaska y Dinarama*, o los carteles producidos para las películas de Almodóvar, como *Matador* de 1986, que se puede apreciar en la imagen 1.16.

El cartel muestra un juego con las formas anatómicas se representan como bocetos: líneas rápidas y poco precisas que dan cuerpo a los personajes. Se resalta la utilización del color como una herramienta de significación, al eliminar la cromática canónica y detallada, para utilizar colores saturados y sin detallado, mismos que no se encuentran dentro de las formas de los trazos.

La disposición cromática y formal del diseño de Carlos Berlanga<sup>95</sup> remite, tanto al arte abstracto, o a las estéticas *pop art*, que es una de las bases ideológicas de la *Movida madrileña*. En este caso, el *pop art* “se apodera, como arte experimental y de provocación, de las imágenes del mundo de consumo, la industria y los medios de comunicación de masas” (Eco, 2006:426).

- **Bárbara Allende Ouka Leele**

Ouka Leele, creadora de *la Mística Doméstica*, definida por ella como “la sublimación de lo cotidiano, de lo doméstico” (Leele en Gordon, 2009). De esta forma, los elementos recurrentes en la obra de Leele son los pedazos de carne cruda, cables, botellas, frutas, máquinas de escribir como tocados sobre la cabeza de algunos de sus modelos y tienen semejanza, al menos en la concepción de Ouka con santos católicos, presentados desde la perspectiva contemporánea a su época.



Imagen 1.16  
**Matador (Afiche)**  
Autor: Carlos Berlanga (1986)

La técnica de Ouka, durante sus primeros trabajos consiste en fotografías tomadas a blanco y negro y posteriormente pintadas de forma manual con acuarelas. Este estilo aporta una estética personal de la artista, misma que se reconoce como una marca de la autora, en conjunto con la saturación de colores y la simbología incrustada en sus trabajos. Sobre este punto, Villasante da un norte sobre el estilo particular de Ouka Leele:

Una de las características propias de la obra fotográfica de Bárbara Allende es la unicidad simbólica y cromática. La relación simbólica concatenada a lo largo de su dilatada obra y sus frecuentes reflexiones sobre la mitología y el arte. (...) establece la fusión, incluso a nivel formal, de elementos antagónicos y complementarios que han sido una de las constantes simbólicas de la fotografía de Bárbara (Etxebarria y Villasante, 2009: 11).

Estos elementos se comprueban al tomar una de las piezas pertinentes a la colección *Peluquería* de 1979, expuesta en la imagen 1.17, en donde se aprecia una saturación cromática, en dos colores. Las agujas, así como todos los tocados de la colección son en una primera lectura, indumentaria sobre la vida diaria, en este caso, las agujas que se encuentran relacionadas a la drogadicción, aparecen como una representación violenta.

Por otro lado, las agujas y demás tocados representan aureolas modernas o coronas de espinas, sobre la cabeza de los personajes, representaciones de santos de la modernidad. Así se introduce un aire religioso a la fotografía de la autora, al mistificar los elementos más comunes de la vida moderna.

- **Pablo Pérez-Mínguez**

Por la cámara de Pablo Pérez-Mínguez pasaron los actores de la España de los ochentas, por lo cual se reconoce al autor de retratos de Almodóvar, Mcnamara y Alaska o Carlos Berlanga, como “el fotógrafo de la *Movida*”.

Pablo Pérez-Mínguez es el fotógrafo de referencia en Madrid durante los años 70 y 80. Impulsor de la fotografía como arte, consigue romper con su estética el concepto fotográfico de la generación precedente a través del uso de diferentes estilos y numerosas técnicas. Su faceta más conocida es la de retratista de personajes relacionados con el mundo del arte, cine, teatro, moda o televisión (Centro NeinMeyer, 2013).

Tanto en sus fotos de estudio, como en sus fotos de algunas fiestas de los ochentas, PPM<sup>96</sup> transgrede las representaciones de la identidad establecidas en la transición progresista y la dictadura Franquista. De esta manera presenta una nueva construcción de la imagen, la imagen del Madrid de la *Movida* que incluye mutaciones en los códigos de vestimenta, en donde los retratos de personalidades del *punk* y *glam* se vuelven los modelos a seguir por una década. También, sus fotografías hacia Fabio Mcnamara y Pedro Almodóvar dan cuenta de discursos abyectos



Imagen 1.17  
**Peluquería**  
Autor: Ouka Leele (1979)

en cuanto al género, en específico la homosexualidad y el transformismo, pues incluyen elementos como pelucas, tacones y medias de red. En sus fotos de fiestas, como las imágenes de la fiesta de 18 años de la cantante Alaska (imagen 1.17), retrata la efervescencia vivida en los años de la *Movida*, la frivolidad de la época y la libertad que experimentaron, libertad de expresar su sexualidad y su *look*. Desde un espacio subjetivo:

Con el humo de las velas de aquella fiesta, a la que sucedió la del pelotazo<sup>97</sup>, ciertamente menos ingenua, sobrevinieron a mediados de los ochenta los años en los que PPM repartía su tiempo entre su trabajo para la industria discográfica y el más transgresor o personal: desde su particular subversión del santoral, a los fototextos, para los que hacía sostener a los retratados frases que rezaban en letras de molde máximas como “Todo vale” o “Anacrónico Total” (Seisdedos, 2012).

Las fotografías de Pablo Pérez-Mínguez presentan como elemento central a la espontaneidad, como una violación hacia los retratos tan cuidados que se mostraban en los medios de comunicación de aquellas épocas, de igual manera existe una transgresión en las composiciones, en las tonalidades en los planos, esto como resultado del trabajo del fotógrafo junto con La nueva configuración Madrileña en el año de 1973.

Tanto los retratos de Pablo Pérez-Mínguez, como los trabajos visuales de fotógrafos, pintores y diseñadores gráficos recorridos en este apartado dan muestra de los detalles de la estética de la *Movida madrileña*, una explosión de microrrelatos, compuesta por una polifonía de estilos, un pastiche de ideales estéticas que integran tanto lo nacional con lo extranjero.

Se crea un nuevo lenguaje estético, pertinente para los contemporáneos y seguidores de dicho fenómeno, pero que, para el exterior resultan abyectos, inapropiados e incluso transgresores. La transgresión aquí referida impacta en el modo de concebir las imágenes y las ideas éticas de la temporada, y para su análisis es necesario acudir a la semiótica e intertextualidad, puesto que, el universo a crear dentro de las contraculturas da pie a un ejercicio de significación polifónica en donde intervienen elementos de procedencias muy variadas, un pastiche de ideas, íconos, sentidos y pelucas que conforman la producción de sentido en la *Movida madrileña*.

Imagen 1.18  
(Página siguiente)  
**Fiesta Alaska 18 años**  
Autor: Pérez-Mínguez (1981)



## NOTAS:

1 Término que señala a una oposición de valores y tendencias de una sociedad, acuñado por el historiador estadounidense Theodore Roszak, en su obra de 1968 "The Making of a Counter Culture".

2 Francisco Franco llega al poder, después del golpe de estado de julio de 1936, contra el gobierno democrático de la segunda república española.

3 La ideología de la Falange, proviene del partido de la *Falange Española*, basado en la ideología nacionalista y fascista, con componentes tomados del catolicismo, creada por el político y abogado español José Antonio Primo de Rivera y Sáenz de Heredia.

4 Editado en 1940, el documento original, tenía 27 puntos, más el último fue suprimido por Franco, este refiere: Nos afanaremos por triunfar en la lucha con sólo las fuerzas sujetas a nuestra disciplina.

Pactaremos muy poco. Sólo en el empuje final por la conquista del Estado gestionará el mando las colaboraciones necesarias, siempre que esté asegurado nuestro predominio.

5 El General Franco era conocido por el apodo del Caudillo, por su actividad militar antes de asumir la Jefatura del Estado español.

6 Se crea, en 1934 la sección femenina de La Falange, por Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, misma que se institucionaliza en el régimen franquista.

7 Durante la II República se avanzó en el derecho de la mujer a trabajar, recibir un salario digno y sobre todo a votar, derechos que fueron anulados a la entrada de franco.

8 En cuanto a la inferioridad legitimidad de la mujer, esta se respaldó en la tesis psiquiátrica del militar Antonio Vallejo-Nájera (1889-1960), quien señala a la psique femenina relacionada a la infantil y a la animal.

9 Estas representaciones quedan entredichas en la filmografía española de esos años, con figuras como Lola Flores o Sara Montiel.

10 La sección femenina de la Falange toma como ejemplos a Isabela Católica y Santa Teresa de Jesús, como modelos de conducta y de acción.

11 El divorcio estaba legislado en España en la Ley del Divorcio de 1932, derogada el 23 de septiembre de 1939.

12 Según las Memorias del tribunal supremo, entre 1970 a 1979 se sentenciaron al menos 3,600 expedientes por homosexualidad, en su totalidad, varones.

13 Ley de prensa, aprobada el 22 de abril de 1938.

14 En este sentido, el autor refiere a una idea sobre la "vanguardia" como una idea que durante el franquismo se presentaba no solo como una serie de corrientes surgidas a principios del siglo XX, sino como una referencia hacia arte que se hacía contemporáneo a una determinada fecha. En este caso, no se consideran valores de algún manifiesto de alguna vanguardia específica, más bien se basa en una idea del rescate de temas tradicionales y realistas.

15 En cuanto a la arquitectura, surge un regreso a las formas clásicas y a lo

ecléctico, y buscan el gran esplendor de las civilizaciones antiguas. Esta concepción es muy parecida al resto de los regímenes fascistas de Europa del siglo XX, como el fascismo italiano y el nazismo alemán.

16 Manuel Fraga Iribarne, político y diplomático español, durante el periodo franquista fue Ministro de Información y Turismo, que ejerció desde el 10 de julio de 1962 hasta 1969.

17 Bajo la alcaldía de Manuela Carmena en Madrid, se ha abierto un discurso sobre la supresión de íconos franquistas en Madrid, que empieza con un renombramiento a diferentes calles de origen Franquista, además de demoler diferentes esculturas que hacen referencia a un enaltecimiento del Franquismo, dicha propuesta empezó a finales del 2015, con 30 calles dentro de la ciudad de Madrid y el proyecto pretende eliminar en la Comunidad de Madrid el estigma del franquismo sobre las calles.

18 Según Aliaga (2007) en su libro Orden Fático, habla sobre la relación estética entre la producción escultórica y arquitectónica entre la Alemania Nazi, la Italia Fascista y la España Franquista, haciendo referencia a la figura de Carlos Sáenz de Tejada, quien fuera nombrado Director artístico de la Historia de la Cruzada Española, resaltando su participación en la Bienal de Venecia y su relación, como expositor en la Italia y la Alemania totalitaria.

19 En la construcción de este recinto religioso participaron, de manera esclavista, los presos políticos, quienes buscaban la reducción de su sentencia.

20 La transición también coincide con el primer periodo del Reinado de Juan Carlos I de España.

21 Las transiciones a la democracia se inician en Ecuador (1979) Perú (1980) Honduras y Bolivia (1982) Argentina (1983) El Salvador y Uruguay (1984) Brasil (1985) Guatemala (1986) Chile (1990) y Paraguay (1993).

22 El turismo se presenta, desde antes del fin del franquismo como una oportunidad de inversiones, por lo mismo, se inicia con el trabajo de la marca España, vendido como un espacio exótico, de playas y sol.

23 Término acuñado por el sociólogo español Jose Felix Tezanos.

24 Tomado de la columna de opinión del periódico El País. Autoría del politólogo Vicenç Navarro, quien es catedrático de Ciencias Políticas de la Universidad Pompeu Fabra.

25 En estos años se produjeron huelgas del sector estudiantil, por parte de los obreros y de los artistas.

26 Celebradas el miércoles 15 de junio de 1977, 41 años después de las últimas.

27 En la rama de la arquitectura se reconoce el trabajo de Ricardo Bofill, quien desde muy joven participó en movimientos políticos clandestinos de oposición en Barcelona. Aunque la mayoría de sus trabajos son fuera de las fronteras de España, su arquitectura da muestra de la transgresión de las formas clasistas instauradas en el franquismo.

28 El cine del destape se caracteriza por un tono cómico y es nombrado así por el destape hacia zonas íntimas femeninas (pechos, pubis, glúteos).

29 El cine inicia aún en el periodo franquista, como una forma de promover el

- turismo exótico a España, aunque se incluyeron escenas de desnudo, estas tenían que estar completamente justificadas, así las escenas justifican sus desnudos con escenas de baño.
- 30 La primera mujer en utilizar biquini en una pantalla española fue la Elke Sommer, en el filme *Bahía de Palma* de 1962.
- 31 En el marco del cine del destape y de la transición se publica por primera vez la revista *Interviú*, en 1976, revista que incluye temáticas sociales e incluye “destapes” de famosas artistas de la farándula española, como la actriz y cantante Marisol.
- 32 Filme protagonizado por Manuel Summers y Carmen de la Maza.
- 33 Sociólogo fundador de la microsociología, encargado de estudiar las unidades mínimas de significación en interacciones sociales, al igual como las posturas y corporalidades.
- 34 Cabe mencionar a la cinta *Me siento extraña*, de 1977 como primer película que muestra libremente una relación lésbica. Esta cinta es protagonizada por Bárbara Rey y Rocío Dúrcal, y supone el final de la carrera artística de ésta última.
- 35 Término popularizado por el texto de Jean-François Lyotard titulado de *La condición posmoderna* en 1979.
- 36 El término *Movida madrileña* fue popularizado por su uso constante en la prensa de aquellos tiempos, en este término se empezaron a englobar, muy a pesar de los artistas del Madrid de los ochentas, todos los fenómenos de la época de España en transición.
- 37 El movimiento antifranquista o de oposición se extiende desde la guerra civil española, hasta las primeras elecciones democráticas de la transición realizadas en el año de 1977.
- 38 La ideología *progre*, se refiere al grupo de jóvenes de clase media, con ideales revolucionarios y que creían en la igualdad y los derechos de las clases bajas, pero que nunca habían experimentado crisis, e inclusive, no militaban en ningún partido político perseguido por miedo a terminar en prisión. Más bien ayudaban de forma indirecta durante la transición “Los progres en Madrid, como en otras zonas de España fueron la referencia moral del compromiso de una generación con la democracia, eslabonada con el marxismo, para colocar bien alto el listón de una emancipación que luego la historia, los votos y el pragmatismo se encargarían de corregir a la baja” (Fraguas, 1995, parf: 4).
- 39 Cantante española que inicia su carrera musical en el grupo *Kaka de Luxe*, para continuar con las agrupaciones *Alaska y los pegamoides*, *Alaska y dinarama* y actualmente en *Fangoria*, junto a Nacho Canut, otro personaje de la *Movida*. Como presentadora de televisión ha participado en programas como *La Bola de Cristal*, *Alaska y Coronas*, *Tea party* (de formato virtual) y en el año del 2015 en *Alaska y Segura*.
- 40 Se refiere a los jóvenes con ideología *progre*, que adoptaron la música *hippie* como forma de expresión.
- 41 Fragmento del programa de televisión *Alaska y Segura*, en dónde se entrevista a el cantante *Loquillo*, compañero generacional de la vocalista de *Fangoria*.
- 42 El termino *progres*, hace referencia al grupo de jóvenes que se identificaban con el pensamiento *progre*, este término carga un valor despectivo.
- 43 Aquí se hace referencia a pasar de la política, termino coloquial para referirse a una indiferencia hacia temas relacionados con el ámbito político.
- 44 Pintor originario de valencia que forma parte central de la *Movida Madrileña*.
- 45 Músico y pintor español, cuyo nombre real es Javier Pérez Grueso. Fue uno de los fundadores del grupo *Radio Futura*.
- 46 Mercadillo al aire libre con objetos de segunda mano.
- 47 Sector céntrico de Madrid, cerca de la estación del metro de Tribunal, que por su posición estratégica entre los barrios Chueca (conocido por su intenso movimiento homosexual) y Argüelles (cercano a universidad), despertó gran interés, y se volvió en el espacio alternativo de vida nocturna, con bares como *El Penta* y *La Vía Láctea*.
- 48 Entrevista hecha por el periodista asturiano Chus Neira en el Centro Niemeyer. El encuentro, bajo el título “De Barrio Sésamo a la Bola de Cristal... o cómo la *Movida* cambió la cultura en España”, se celebró el 13 de septiembre de 2013.
- 49 Películas estrenadas en Estados Unidos en 1968 y 1970 respectivamente, una década antes de su primera proyección en España.
- 50 Alcalde conocido como el Alcalde de la *Movida*, impulsó a los artistas y reedificó barrios, parques y zonas de ocio juvenil.
- 51 La idea del filme inicia como un cortometraje titulado *Erecciones Generales*, pero, con el tiempo se le fue dando forma de largometraje.
- 52 Dicho concierto, tuvo lugar en el Salón de actos de la Escuela de Caminos de la Universidad Politécnica de Madrid, el 9 de febrero de 1980.
- 53 La visita de Warhol a Madrid es 4 años antes de la muerte del artista.
- 54 En la fiesta de la casa de la calle Miguel Ángel de los March, o en la de los Hachuel, dos personalidades de la alta sociedad española.
- 55 En el año 2014 el programa *La bola de cristal* celebró los 30 años de la primera emisión.
- 56 Ambos programas son emisiones de RTvE.
- 57 Segundo disco en estudio de Alaska y Dinarama, del cual se desprenden los sencillos: *Cómo pudiste hacerme esto a mí*, *Ni tú ni nadie* y *Un hombre de verdad*.
- 58 Cuarto largometraje de Pedro Almodóvar, un guiño neorrealismo italiano.
- 59 Encuentro de vanguardias artísticas nacionales, organizado por el Ayuntamiento vigués.
- 60 Como la celebrada en el año del 2013 en el museo ABC, titulada “El papel de la movida”.
- 61 Músico barcelonés que formó parte de grupos como *Loquillo y los Intocables* y *Gabinete Caligari*.
- 62 Uno de los exponentes de la estética cuántica es la película de *Los amantes del círculo polar*, en 1998, dirigida por Julio Medem.
- 63 El travestismo durante el franquismo tiene lugar de forma *underground* en ciudades altamente turísticas como Barcelona.
- 64 Canción incluida en el disco ¡Cómo Está El Servicio... De Señoras!

- 65 Carlos Berlanga, pintor, escritor, músico y de la *Movida madrileña*, hijo del director de cine Luis García-Berlanga.
- 66 Un ejemplo de esto es el arte de Warhol, en sus famosas e icónicas obras como *Marilyn Diptych* o *32 latas de sopa Campbell*, producidas en 1962.
- 67 Lema cantado por Sex Pistols, que funda la estética *Destroy*, una de las máximas de la ideología del *punk* inglés.
- 68 Fue músico y pintor, mayormente conocido por ser miembro fundador del grupo *Radio Futura*, pero también formó parte de *Kaka de Lux* y *Alaska y los Pegamoides*.
- 69 Nación en Casablanca, Marruecos, es escritor y ensayista. Actualmente es catedrático de Comunicación audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid, publicó varios textos periodísticos sobre el fenómeno de la *Movida madrileña*, como “El Madrid de la *movida*” en 1986.
- 70 Este sentido se aprecia en novelas como *Les Miserables* de Victor Hugo, desde las contemplaciones de los personajes hacia el infinito, en especial las de *Monseigneur Bienvenue*.
- 71 Aquí destacan los pintores Ignacio Zuloaga, José María Sert y Daniel Vázquez Díaz.
- 72 Actividad manual que se manifiesta en obras de carpintería, fontanería, electricidad, etc., realizadas en la propia vivienda sin acudir a profesionales (RAE, 2015). En este caso, el concepto se usa para designar un acto manual sin profesionalización en el arte.
- 73 Imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente (RAE, 2015).
- 74 El microrrelato es un concepto utilizado por Lyotard, Habermas y Vattimo para explicar el sentido posmoderno.
- 75 Casa localizada en la Calle de la Palma, que se convirtió en el epicentro del movimiento.
- 76 Chochonismo, viene de la palabra *chocho*, que en el lenguaje vulgar designa a la vulva y vagina.
- 77 Mandamientos citados en una fiesta dentro de *Casa Costus*, por Fabio McNamara, incluidos en la exposición de Chochonismo ilustrado, de casa Costus, representadas en 10 litografías, a manera de collage, que superpone los mandamientos en imágenes religiosas.
- 78 Miguel Primo de Rivera y Orbaneja fue un militar, político y dictador español.
- 79 Patti Diffusa es la materialización literaria del sentido vano de la *Movida*, queda descrita por el prólogo del libro publicado en Anagrama como: “estrella internacional (eso dice ella) de fotonovelas porno”.
- 80 Por ejemplo, la película *Pepi, Luci, Bom...* tanto los créditos de inicio como las cortinillas entre las escenas son ilustraciones de Ceesepe.
- 81 Revista dedicada al comic adulto y a la contracultura, fue el primer referente de un movimiento alternativo en la transición española. Estuvo vigente de 1974 a 1980 y contó con 57 números.
- 82 Denominación del comic subterráneo español.
- 83 Colectivo de autores fundado por Carlos Sánchez Pérez “Ceesepe” y Alberto García Alix.
- 84 Peluquería se expone en Madrid (Galería Redor) y Barcelona (Galería Espectrum-Cannon) de 1978 a 1980.
- 85 El discurso *queer* tiene su base en el texto *Between Men*, de Kosofsky Sedgwick, posteriormente se utilizó el concepto como teoría en los trabajos de Teresa de Lauretis en 1990.
- 86 Esto lo confirman la serie de muñecas Marin y el retrato de La Duquesa de Alba, obra individual de Enrique Naya.
- 87 Muestra expuesta en la Casa de la Cultura de El Puerto de Santa María.
- 88 Expuesta en la galería de Vijande, el 16 de Octubre de 1981. Esta exposición inaugura dicha galería.
- 89 Expuesta en el 3 Junio de 1987 la exposición en la Casa de Vacas del retiro madrileño, siete años después de la concepción de la idea original.
- 90 Su verdadero nombre es José Alfonso Morera Ortiz, este pintor es originario de Valencia, España.
- 91 Parte de la colección *Manifiesto emocionado*, del año 1983.
- 92 Entrevista transmitida por RTVE en fecha de 6 de octubre de 1983: Chamorro, P. (Escritor), Chamorro, Paloma (Director) (1983) Edición del 6 de octubre de 1983 [episodio de la serie de televisión] En Rafael García (Productor), La Edad de Oro. Madrid España: Televisión española.
- 93 Cita recuperada del sitio oficial del autor: ceesepe.net.
- 94 Sobre su trabajo como artista gráfico, se celebra una exposición póstuma titulada *Viaje alrededor de Carlos Berlanga*, en el año 2009, para conmemorar 50 años de su nacimiento.
- 95 Carlos Berlanga muere el 5 de junio de 2002, tras una larga enfermedad hepática.
- 96 Firma y abreviatura del nombre del artista Pablo Pérez-Mínguez.
- 97 Este concepto puede hacer referencia a dos cosas diferentes (según la RAE): En primera instancia, se relaciona a un negocio de dudosa legalidad con el que se gana mucho dinero de una manera rápida, en segundo se relaciona con un lingotazo, o un trago de bebida alcohólica. En esta ocasión, se puede referir a la segunda acepción del término, al referirse a un ambiente festivo en donde el alcohol jugó un papel importante.



Imagen 1.19  
(Superior)  
**Vergüenza**  
Autor: Pérez-Mínguez (N.D)

Imagen 1.20  
(Inferior)  
**La Gran Vía**  
Portada De Madrid Me Mata  
Ediciones La Rocca (1984)

M



# CAPÍTULO II

Somos los que sobran  
el **desecho** de estos tiempos,  
material de vertedero  
la **inmensa minoría**  
echada al **fuego**.  
-Somos los que sobran  
Putilatex (2011)

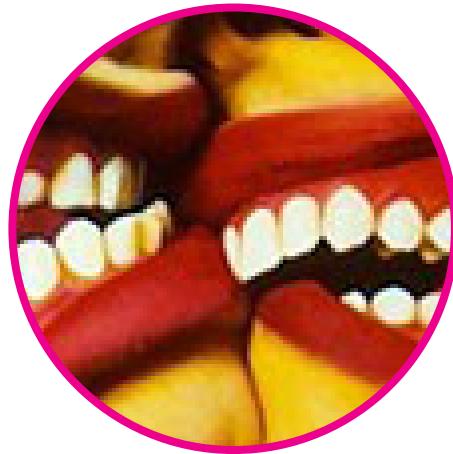


Imagen página anterior  
**El Beso**  
Autor: Ouka Leele (1980)

## *Movida madrileña* y la transgresión: Reconstrucción semiótica-intertextual de la contracultura

Si bien, el fenómeno de la Movida es el eje central en este estudio sobre los cambios estéticos y sociales, cabe hacer las siguientes preguntas ¿Por qué la transgresión en el arte de los últimos siglos representa una constante en la producción? ¿Cómo es que la transgresión se ha instaurado como un elemento significativo en la posmodernidad? ¿Cuáles son los niveles en donde afecta la transgresión? ¿Se puede hablar de una estética de la transgresión? Y si esto es posible ¿Cuáles son los elementos que intervienen en el discurso de las obras producidas en esta instancia? Al resolver estas cuestiones, se podrá indagar en el sentido de la producción artística de los últimos años, en especial, de la Movida madrileña, pues se parte de la formulación cultural de esta época, que depende, en gran medida, de la provocación y de la mutación de los códigos de lenguaje configurados con anterioridad.

Al hacer una lectura semiótica del discurso de la transgresión, ésta afecta diversas escalas del sentido. En primer lugar, rompe con los valores de significación en el individuo, para transformar sus representaciones de identidad; en segundo lugar, afecta al signo al perturbar la relación entre significado y significante; en tercer instancia, afecta en un nivel superficial, pues baña de un significado polémico a todo el discurso, pues afecta la forma y el contenido del mismo, en donde la transgresión se vuelve isotopía, que comunica a un discurso presente con discursos otros (los discursos transgredidos) para activar redes intertextuales en donde se violan las fronteras de la significación. De esta manera los discursos transgresores tienen una persistencia en los metarelatos, pues impacta a la cultura o a la misma lengua y provoca un quiebre con las configuraciones anteriores, una renovación de los valores estéticos en una sociedad.

La transgresión en la *Movida madrileña* funciona como productora de sentidos y de espacios donde se propicia la creación y exposición de subjetividades (expresados a través del *look* o del *performance*), pues se incrusta en los textos producidos en la época por artistas visuales, músicos, escritores, para alterar la forma y el contenido de los mensajes, para después transformar la identidad personal y la social, al ser introducidos en la cultura, como objetos de consumo.

De esta manera, la transgresión presenta una amplia perspectiva para hacer una lectura a los fenómenos ocurridos en el Madrid de finales de los setentas y la década de los ochentas. A continuación, se presenta una configuración semiótica-intertextual de la transgresión, para analizar los elementos que intervienen en los discursos contraculturales y posteriormente analizar el cómo se forma la identidad dentro de una contracultura.

## **2.1 La transgresión y la configuración semiótica-intertextual**

El estudio de la transgresión requiere una construcción semiótica-intertextual, puesto que el concepto tiene una connotación de la violación de la norma de sentido. Por ende, esta se presenta como instancia de producción del discurso y afecta en distintos niveles de significación y de relaciones intertextuales con los textos que convergen en él. Afecta la manera de percibir la realidad para crear un mundo de significados, un lenguaje y un código desde una realidad alterna.

La transgresión, según la Real Academia Española, es: “Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto” (RAE, 2001). Entonces este concepto designa un aparato teórico de corte semiótico que refiriere a la ruptura con los cánones estéticos y éticos. Al profundizar en este concepto: “podemos ver cuatro significados esenciales del

concepto de transgresión: la negación de los dogmas doctrinales; la infracción de reglas, principios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión de una ofensa seria; y el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos” (Julius, 2005:19). De esta forma, la transgresión es un lugar común en el arte del siglo XX y XXI puesto que, es a partir de ella como genera un discurso provocador, que rompe con la normatividad antes establecida para así generar nuevos objetos que resultan polisémicos, pues intervienen elementos de diferentes orígenes. El ejercicio transgresor procura un discurso en demasía intertextual<sup>1</sup>.

Sobre la transgresión visual se rescata el carácter subversivo que pone en tela de juicio los cánones y estereotipos de su realidad inmediata: “Esta insubordinación a lo establecido ha propiciado la redefinición de paradigmas; se han transgredido y no queda más que su replanteamiento para crear nuevas plataformas y categorías para la contemporaneidad” (Foco Lab, 2010).

Entonces, el arte cuenta con un carácter infractor, o al menos lo tiene que ser, puesto que para su constante evolución necesita de la violación de un sistema de valores estéticos que lo preceden, para crear un nuevo universo de signos que constituyan la evolución del lenguaje: “la transgresión artística es un hecho absolutamente vivo, que está en permanente movimiento y transformación y no tiene norte fijo, sino mutable” (López en Ballesteros, 2000:89).

Este concepto deviene en la energía que posibilita el cambio y mantiene al arte como una institución viva y mutable, es decir, la sitúa en la dimensión de lo real, de lo evolutivo. Los ejemplos del cambio de las construcciones artísticas son abundantes, por mencionar alguno está el romanticismo en el siglo XIX, aquí se ponen en jaque las concepciones sobre la belleza, que hasta este momento se presentaban sólo en las obras religiosas. En este momento histórico, tanto el arte, como las ciencias tienen un vuelco hacia el hombre y hacia lo cotidiano, donde se considera un plano más allá de la belleza, el plano de lo grotesco y lo mundano como representaciones estéticas. La transgresión queda comprendida como un acto artístico, pero, ¿se puede hablar de este concepto dentro de la estética? Sobre esta pregunta, López menciona que:

La transgresión no es un hecho estético, ni la forma post-transgresiva resultante. El hecho transgresivo puede ser un hecho estético en sí mismo y en el momento exacto en el que ocurre, pero nunca puede intervenir la contemplación a posteriori del objeto transfigurado resultado de la transgresión. En acción, es decir, presente absoluto. Hacer de la modificación del objeto originado por una transgresión, una línea o giro estético, es sistematizar algo que no admite sistema alguno. Pensar en una “estética de la transgresión”, es además, hacer blando algo que por sí se caracteriza por su fuerza brutal. Todo artista que cultive la estética de la transgresión perderá automáticamente su condición de artista para convertirse en artesano (López en Ballesteros, 2000:89).



Imagen 2.1  
**Arte Infractor: Piss Christ**  
Autor: Andrés Serrano (1987)

La estética, habla de valores que perduran en armonía en una determinada época, por ende, estas ideas se presentan como entidades estáticas y paradigmáticas; entonces, la transgresión, es vista como movimiento, energía y puesta en escena de lo vivo: es la antítesis de la estética. Es la fuerza que rompe el orden de las normas, es decir, convierte lo formal en amorfo y desde este caos, como en el *big bang*, se origina un nuevo universo. Por el momento se mantendrá esta concepción de la transgresión como proceso caótico/creativo.

Así, la creación se encuentra ligada con un sentido poiético, que resulta de lo caótico y violento, y convierte a la transgresión en un acto de la deconstrucción, que “[...] es de entrada un campo polémico, el espacio heterogéneo de un conflicto de fuerzas [...] lo cual requiere más que un análisis neutro, metódico y especulativo, intervención estratégica y singular, implicada en tal o cual momento de aquel espacio” (Peñalver en Derrida, 1989:10). La deconstrucción visualiza un desmantelamiento de un concepto, de los textos y sus diferencias, por ende, lleva a una desarticulación<sup>2</sup> del objeto, a la reducción a sus unidades básicas, en este caso a las oposiciones binarias, (*diferancé3*), mismas en las que recae el sentido de un discurso y texto determinado. Se debe de comprender, entonces a la deconstrucción como un acto que irrumpe en la escritura y por ende obliga a otra lectura:

(...) no ya imantada a la comprensión hermenéutica del sentido que quiere-decir un discurso, sino atenta a la cara oculta de este —y en el límite a su fondo de ilegibilidad y de deseo de idioma—, a las fuerzas no intencionales inscritas en los sistemas de significantes de un discurso que hacen de este propiamente un “texto” ( Peñalver en Derrida, 1989:16).

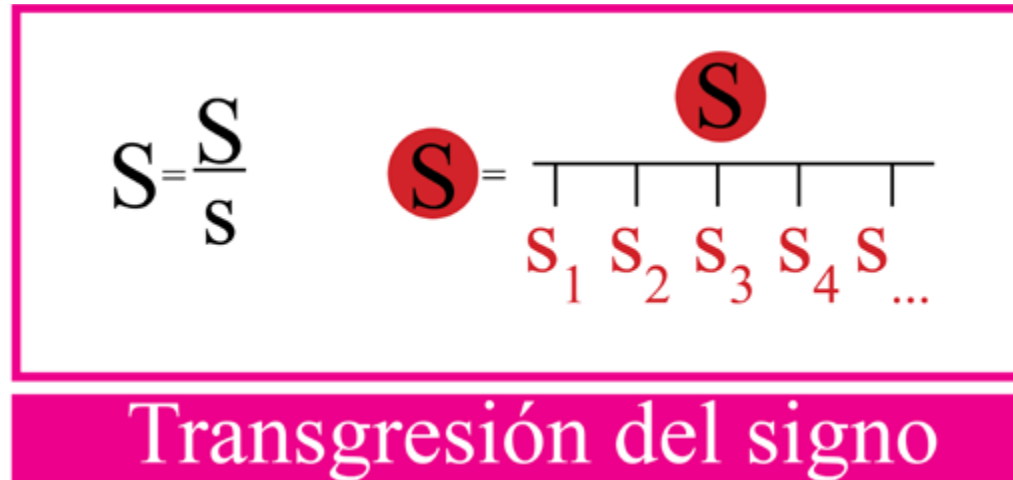
No se debe de comprender a este concepto desde una perspectiva negativa, ya que su puesta en discurso posibilita la parálisis del sistema conceptual para abrirlo a los elementos que hasta ese momento eran reprimidos o excluidos. Así la deconstrucción afecta directamente a la dualidad del signo (significante/significado) al analizar, desde la *differance*, los sentidos que se presentan como ilegibles y contrarios y se dota al signo de un aura polisémica al considerar las huellas del mismo, su lugar es dentro de un plano social y cultural, su historia y la memoria del origen sustancial del signo. A continuación se presenta un esquema del signo dual<sup>4</sup> sugerido por Saussure<sup>5</sup>, en contraste con el signo, como unidad transgredida<sup>6</sup> (figura 2.1), en donde la transgresión afecta la construcción del signo y su unicidad de sentido, así se propone una apertura de éste hacia una polisemia, en donde un significante puede tener una infinita cantidad de significados.

De manera obligada la transgresión lleva siempre a una relectura del discurso, en donde los signos básicos se desmantelan y deconstruyen para dar paso a una nueva significación, que es a diferencia de la anterior: una



Imagen 2.2  
**La Fuente**  
Autor: Marcel Duchamp (1917)

Figura 2.1  
**Transgresión en el signo**  
Autoría propia (2015)



construcción abierta de sentido. Así, en la nueva lectura se logra afectar desde un nivel profundo a la significación, para después transformar los valores de un nivel superficial. Cabe reiterar el sentido de la transgresión como una fuerza que rompe las fronteras de la significación, así también afecta la representación de los objetos: “[El término transgresión] es equivalente a violación, precepto, ley o norma. (...) Se juega con la realidad, se juega con la representación y presenta, no representa” (Torres en Ballesteros, 2000:183). La formación del discurso desde una instancia transgresiva, no es la representación, puesto que este concepto está relacionado con hacer presente algo que ya fue “re-presentado”, mientras que, la presentación es mostrar una actuación real, en presente.

En este sentido, se inaugura el periodo transgresor del arte con la obra *Olympia*<sup>7</sup> (1863) de Manet, quien no sólo rompe con las normas de composición, sino que presenta un acercamiento pornográfico en el arte, al presentar la desnudez femenina, no como una representación de una Venus y la mitificación de dicha imagen, sino al ser una presentación de un cuerpo femenino desnudo, una obra que se inclina más hacia el erotismo que hacia la estética del desnudo artístico y que, en su tiempo, produjo gran revuelo en los círculos artísticos, pues se presenta como una antesala de la contragénero del siglo XX<sup>8</sup> y principios del XX, al alejarse de la narrativa de las pinturas religiosas, o representaciones de escenas mitológicas. Las obras no sólo salían de lo mundano, sino que transportaban, más que

una narrativa, un discurso semiótico.

En éste primer encuentro con la transgresión en el arte, se ve tanto el valor compositivo de la obra, la técnica y la temática del cuadro, en donde el texto genera un sentido semiótico, más que una narración, no es una representación de tal o cual pasaje bíblico y mitológico, sino una presentación de un determinado discurso, que se abre hacia el intérprete, no sólo como una muestra artística, sino como una presentación pornográfica, un texto que se comunica con el espectador y no sólo porque dicha obra mantiene un juego de miradas con el público, sino porque lo obliga a configurar la obra fuera de una narrativa que lo defina de antemano, una impresión *desnarrativizada*<sup>9</sup> de la realidad.

Así, el fenómeno de la transgresión, y todos los elementos que de él surjan se tienen que considerar como elementos vivos, puestas en escena de la realidad que viola la instancia del *performance*<sup>10</sup>, puesto que la escena ahora es un acto de lo real y de lo vivo. Se rompe toda frontera significativa de visibilidad y se construye, como lo enuncia Baudrillard (2002), un acto obsceno, puesto que elimina, como lo hace la *Olympia* de Manet, la distancia entre el observador y el discurso.

Más a delante se desarrollará con profundidad este planteamiento, al tocar el tema del cuerpo como herramienta semiótica. Por mientras al retomar la idea de la deconstrucción, cabe mencionar que, cuando se rompen las barreras y las distancias entre discursos, el texto en la transgresión presenta una entrada a otros textos para formar su significado a través de esta relación. Es decir, construye una relación intertextual. La intertextualidad es un término acuñado por Julia Kristeva que establece la relación del texto con otros textos, en un proceso interpretativo y es definido como “...un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.” (Kristeva en Navarro, 1997: 6). Según la autora, este concepto debe de entenderse como un cruce del texto con otros textos, en donde la palabra funciona como instancia dialógica de conexión. En este sentido: “el trabajo intertextual es ‘extracción’ y ‘transformación’; genera esos fenómenos pertenecientes tanto a la axiomática del lenguaje, como a la elección de una estética, que Kristeva<sup>11</sup> denomina (...) ‘dialogismo’ y ‘polifonía’ ” (Angenot en Navarro, 1997:37). Entonces, la intertextualidad se entiende como un trabajo de reescritura y relectura de la palabra, pues la acción del intérprete es una pieza fundamental del proceso, ya que en él recae la función de conectar los elementos del texto. Al seguir el esquema presentado por Riffaterre<sup>12</sup>, se concibe que labor intertextual se forma a partir de la triada de Pierce (Figura 2.2).

En el esquema, el intérprete representa una instancia esencial para la producción de sentido y la relación entre el texto y el intertexto, pues el intertexto sólo funciona si la lectura de I a T, pasa primero por I (intérprete),



Imagen 2.3  
**Olympia**  
Autor: Édouard Manet (1863)

se realiza una permutación entre el texto uno y el texto dos. De esta forma, la transgresión se entiende como la relación entre I y T, pues desde la presencia del intérprete se establece una relación intertextual. Así cabe entender el sentido de la permutación de la palabra, pues es en la palabra en la instancia en donde recae la acción intertextual y transgresora, dotándola de una *multidimensionalidad* y un efecto dialógico, que conecta los textos, donde se transforma el sentido original del texto y a su vez, cambia la idea sobre el intertexto incluido. Así, la intertextualidad afecta en el sentido del texto, pues abre sus fronteras hacia otros textos, convirtiéndolo en un sistema abierto e infinito de interacciones y transposiciones entre diversos textos.

Las permutaciones interfieren en el trabajo intertextual, sobre ellas, Jenny (en Navarro, 1997) menciona que afectan elementos textuales muy diversos, en este sentido se refiere a la transmutación de los valores simbólicos, puesto que este punto refiere directamente a la transgresión. Así, “los textos elaborados por un texto son retomados con significados opuestos en el nuevo contexto”. De esta forma, el concepto que aquí se refiere afecta directamente en el sentido de los pretextos, pues modifica a la palabra para dotarla de una polifonía en el nuevo texto. En este entendido, se propone el siguiente mapa (figura 2.3) para entender el trabajo de la transgresión como instancia intertextual<sup>13</sup>:

En este esquema, la *i* representa el intertexto (pre-texto), *t* es el texto, *I* equivale al intérprete, la *P* a la palabra y la *T* a la transgresión. Aquí se visualiza como T afecta a P y vincula los extremos entre *i* y *t*, para cambiar el sentido

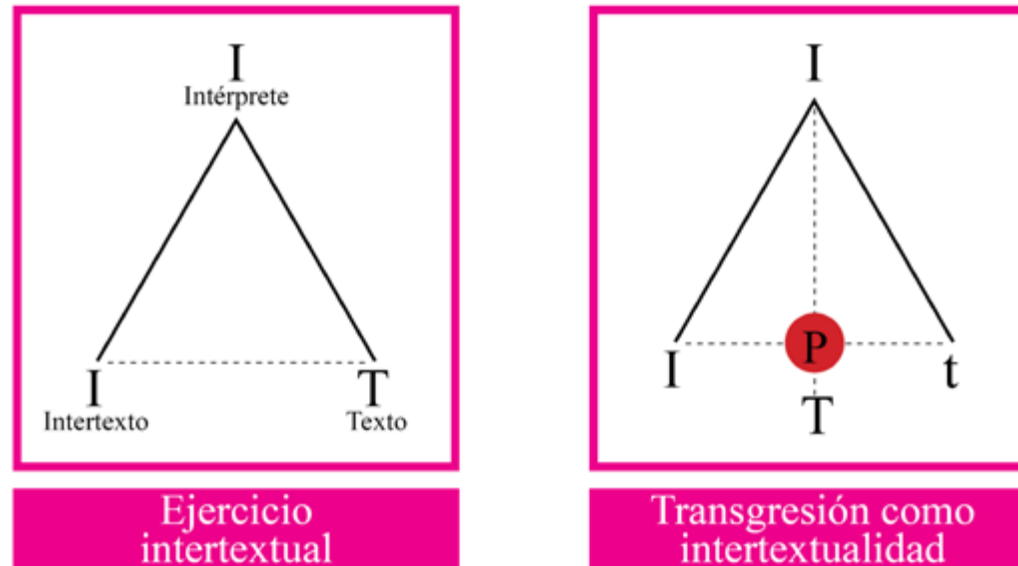


Figura 2.2  
(Izquierda)  
**Esquema de las relaciones de la intertextualidad**  
Autor: Riffaterre (1997)

Figura 2.3  
(Derecha)  
**Esquema de la transgresión como intertextualidad**  
Autoría propia (2015)

de la palabra, y transforma, tanto al intertexto, como al texto. Ahora, la actividad transgresora abre las fronteras del texto (la línea punteada no termina en la palabra, sino que continua), de esta forma, el texto queda abierto y permite la inclusión de otros textos. Es el trabajo del interprete, el descifrar las relaciones intertextuales en el texto.

Desde la intertextualidad es como se puede entender a la transgresión en tres instancias: en primera desde la ruptura, violación hacia normas ¿Qué es lo transgredido?; en segunda, al hablar de la ruptura de fronteras de significación, el discurso presenta una inclusión de otros textos, que funcionan para dar sentido al nuevo texto; en tercera, al aplicarse estos valores en un plexo social, para transformar la significación de los elementos en un *metadiscurso*, la lengua o la cultura, por ejemplo.

Al tomar la primera instancia, la ironía aparece como principal herramienta de expresión y da cuenta de las relaciones intertextuales con los elementos de un pre-texto, que se presenta desde la carnavalización del sentido del mismo. La intertextualidad se concibe en este caso como un ejercicio perturbador (en palabras de Jenny, 1997), pues rompe con las fronteras de significación de la palabra usada como motor de un discurso y las relaciona con otros. Así afecta al pretexto, pues le otorga un nuevo sentido, y así, generan una definición propia al realizar una relación entre todos los textos que en él convergen.

Entonces, la transgresión como elemento discursivo da cuenta de una consistencia entre los valores del mismo, y se presenta como una isotopía<sup>14</sup> dentro del discurso, que movilizan el sentido general de este. Es gracias a la intertextualidad como los textos creados durante la *Movida madrileña* se incluyen en un discurso al tomar a la transgresión como isotopía recurrente en los objetos artísticos y publicitarios de esta época. Es decir, pueden volverse textos poli-isotópicos

Las isotopías según Arrivé (en Navarro 1997) son de dos tipos, de forma y de contenido, y se pueden presentar como connotadas o denotadas. Para hablar de textos poli-isotópicos, se necesita al menos una isotopía en el plano del contenido y una en el plano de la expresión. En este sentido, si la transgresión de la forma encuentra una ruptura en el contenido, este texto puede considerarse como poli-isotópico, y a su vez, puede relacionarse con otros textos del mismo autor o de la misma época, a través de la intertextualidad para formar una isotopía que bañe de sentido a todos los textos dentro de un discurso.

Ahora, la incursión de la transgresión en una puesta en escena se presenta, como una construcción pasional<sup>15</sup>, para producir, en primer plano la percepción del mundo discontinuo, explicado por Greimas y Fontanille como una ruptura en el horizonte de sentido en el sujeto narrativo. Al hablar del sujeto como un actante apasionado, se

toman en cuenta la sensibilización, como una característica propia de este actante y permite, desde este lugar, un desdoblamiento de las tensiones que desembocan en un excedente patémico que transforma al sujeto en un sujeto otro. “Aquí, la pasión aparece al descubierto como la negación de lo racional y de lo cognoscitivo, y el sentir desborda al percibir” (Greimas, 2009:18).

El término aquí estudiado se presenta en forma de una pasión violenta que provoca una ruptura del sujeto, lo transforma y en este cambio se construye un nuevo mundo de sentido. Pero, antes que la pasión se ponga en escena, deben de existir las precondiciones necesarias para la misma. Por ejemplo, en el discurso de la *Movida*, se toma como precondición el aburrimento de los sujetos y la desesperación hacia un cambio lento que suscitan, ya en la puesta en escena un desenvolvimiento eufórico hacia el cambio que deviene en transgresión, desde el propio sujeto, hacia el habla y la lengua, al recorrer todas las dimensiones del discurso como soporte semiótico. A continuación se presenta la figura 2.4 del desdoblamiento del sujeto pasional<sup>16</sup>:

En este cuadro, la I representa al individuo (S1), que desde el cuerpo (C), como espacio de significación, se instaure la transgresión, para provocar un desdoblamiento del sujeto (S Otro) y al mundo en un Mundo otro.

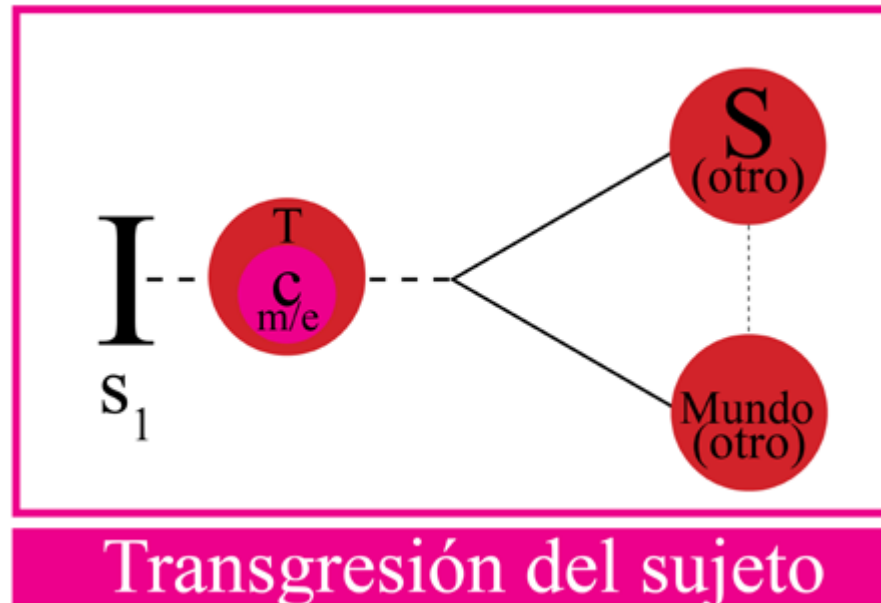


Figura 2.4  
**Esquema de transgresión en el sujeto**  
 Autoría propia (2015)

Aquí se presenta un fenómeno de propioceptividad<sup>17</sup>, puesto que el mundo, para el sujeto, queda reconocido desde las condiciones transgredidas del sujeto. En este fenómeno actúan también la exteroceptividad<sup>18</sup>, en tanto a la integración de signos de otros lenguajes para la creación de las identidades del sujeto, e interoceptividad<sup>19</sup>, puesto que existe, después de este fenómeno una pertinencia del mundo externo al yo interno del sujeto. Así, el hacer del sujeto de la transgresión está regido en un estar para el mundo y un ser para sí mismo. En este fenómeno, se tienen que considerar las implicaciones corporales, puesto que el cuerpo representa el punto medio en donde toda acción transgresora encuentra sentido:

La transgresión ¿contra qué es? ¿qué se transgrede? Es cualquier cosa, empezando por uno mismo y sus principios. Adoptamos principios sabiendo que pueden ser falsos. Si creemos que estos son verdaderos e inmodificables estos principios se convierten automáticamente en finales (López en Ballesteros, 2000:88).

De esta manera, el punto inicial de la transgresión es el propio individuo, pues empieza por su cuerpo, puesto que este funciona como mediador entre dos mundos: el mundo interno y el mundo exterior. El cuerpo es una maya de lectura que relaciona al sujeto con las actividades de la vida cotidiana. Esto lo refiere Fontanille (2011) de la siguiente manera:

En una semiótica del cuerpo, las formas y las transformaciones de las figuras del cuerpo proporcionan una relación discursiva de las operaciones profundas del proceso semiótico”. Así, se entiende que el cuerpo tiene una relación directa con los dos niveles de la lengua (lenguaje y habla), al igual que con la base de la significación (significado/significante) funciona como el intermediario entre los elementos de cada dicotomía.

Fontanille cita los estudios de Anzieu<sup>20</sup> sobre el cuerpo, para mencionar que el cuerpo tiene dos dimensiones o dos figuras discursivas: el movimiento y la envoltura, que vendrían a ser símiles de contenido y forma. De primera vista, la división de estas figuras resulta un ejercicio simple, pero, al analizarse a profundidad resulta que, estas dos cualidades se encuentran muchas veces fundidas y enredadas. Sobre todo, cuando se presenta un cuerpo transgredido, pues, dentro del caos del fenómeno, la significación del cuerpo siempre encuentra mezclados los elementos de movimiento (sustancia) y envoltura (forma), se resaltan los complementarios e inseparables.

Según Fontanille, la envoltura o *piel*, tiene la función de separar el mundo exterior con el *mi*, por ende representa una superficie discursiva donde se incluyen todas las manifestaciones de las estancias enunciantes (cuerpo como enunciación simbólica, como frontera, como movimiento y envoltura). De esta forma, y gracias a la relación entre movimiento y envoltura, el cuerpo presenta distintos recorridos marcados por Fontanille (2011):



Imagen 2.4  
**Untitled (Your body is a battleground)**  
Autor: Barbara Kruger (1989)

**Continencia.** Funciona como la fuerza unificadora del *mí* interno.

**Intercambio.** Es el filtro que proporciona la envoltura. Funciona como un catalizador de carga y descarga de energías, proporciona una distancia entre lo propio y lo ajeno, entre el *mí* y el mundo.

**Selección axiológica.** La envoltura como receptáculo de placer.

**Envoltura continua:** Como conector interseccional de las superficies de inyección.

Al relacionar estos recorridos con los conceptos ya aprendidos de transgresión se deduce que esta trabaja desde el inicio con el cuerpo, para lograr mutar las significaciones inscritas en la envoltura, para, así basar la construcción de un nuevo mundo para el sujeto. La construcción de la corporalidad es afectada al grado de romper los bordes entre el *Yo* y el mundo exterior, de esta forma, las construcciones formuladas por el individuo en un *performance* serán un pastiche intertextual que conecte los elementos de un receptáculo externo, con lo de un interno, sin reconocer, en pleno estado pasional, cuáles son las diferencias entre estos dos niveles, afecta desde el sujeto, su individualidad, su significación para sí mismo y el mundo desde la visión del sujeto.

El sujeto transgresor en la instancia del cuerpo, experimenta una búsqueda por el devenir a un sujeto-otro, de esta forma, percibe un desdoblamiento que, dentro del recorrido narrativo lo impulsan a una constante transformación, en tanto a su instancia individual, como en la construcción de un mundo exterior. En este ejercicio, el sujeto se convierte en sujeto-otro y el mundo se interioriza para dar sentido hacia su nueva condición.

Estos cambios del sujeto transgresor apuntan a una transformación de sus modalidades hasta adoptar el parecer y transformarlo en su ser-estar, en junción con su imagen idealizada. Así, el sujeto transgresor se impulsa desde un no-querer-ser-estar con relación al sistema transgredido) hacia un querer-ser-estar (hacia un sistema de valores que él inventa). Se entiende que la transgresión impregna al discurso, el cuerpo y representaciones del mismo (en arte, discurso, letras) de una violación, en tanto a la forma, como al contenido, que es un deseo por devenir en un sujeto otro, un desdoblamiento de sí mismo basado en una interpretación propia del mundo en el que quiere estar.

Las representaciones de la transgresión en el sujeto, siempre tienen como superficie el propio cuerpo, pues invaden la forma y presenta una representación del contenido. Esto en las contraculturas puede verificarse a partir de tatuajes, perforaciones, maquillaje y vestimenta, elementos que son leídos e interpretados, como huellas de la inferencia entre el sujeto y su exterior. El cuerpo, en esta situación entra en un *performance* en donde en conjunto es una superficie de inscripción y enunciación de la identidad de una comunidad.

El cuerpo, dentro del *performance* de la transgresión, queda entendido como una presentación del discurso *queer*; si se toma dicho concepto sinónimo en español para asignar a lo raro, a lo torcido o a lo extraño, o inclusive,

desde su presencia como un verbo transitivo que expresa el sentido de la desestabilización o perturbación (Fonseca y Quintero, 2009). En este sentido, la teoría *queer* aporta una perspectiva interesante para observar el fenómeno transgresivo en el cuerpo, pues es una puesta en escena de un *look* que *subvierte* una determinada normativa, en este caso, no sólo se habla de una normativa de género, sino una serie de construcciones dicotómicas, tales como lo interno/externo lo propio/ajeno, lo sacro/profano.

Dichas normativas quedan profanadas, pues la transgresión, como un punto de creación destruye (irónicamente) las barreras, y presenta visibles los cuerpos fronterizos y marginados, cuerpos que se presentan a manera de textos intertextuales, abiertos e infinitos, donde la piel, a través del *look* es la clave para expresar destellos, no sólo de una identidad, sino de la propia subjetividad del ser.

En cuanto al *performance*, la transgresión, al ser una presentación de lo real y no una representación entra dentro del exhibicionismo, en donde se exploran sus condiciones como quebrantador de normas, en valores estéticos y pertinentes al discurso:

Le transgresseur, lui, étale un monde subjectif, éclaté, qui ne recule pas devant l'exhibitionnisme et les corps de gueule, l'exploration de la névrose et de la psychopathologie. Cet art contestataire, épris de liberté qui ne prétend plus à la beauté et à la harmonie, cet art pour acrtistes est, pour reprendre la belle expression de Beckett, celui du "silipsisme broque" (Jacquart en Ballesteros, 2000: 172).<sup>21</sup>

Al entrar en escena la transgresión da cuenta de un modelo subjetivo, expresado desde el cuerpo, donde presenta una exposición de la libertad, de la turbación hacia la belleza hegemónica desde un punto exhibicionista, pues se eliminan las fronteras de la re-presentación, al igual que se alteran las fronteras del discurso y del *performance*, donde se pone en juego lo real y lo irreal. Este fenómeno se considera un acto de lo obsceno (según Baudrillard), puesto que, al romperse las barreras del *performance* se quebrantan las reglas de la visibilidad del discurso, es decir, rompe la escena, y presenta los hechos que devienen en reales:

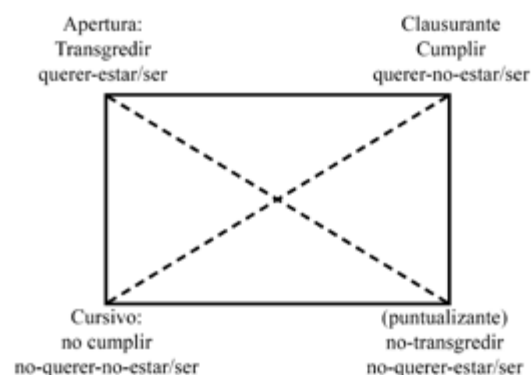
Lo que vale para varios cuerpos, vale para la mediatización de un acontecimiento, para la información. Cuando las cosas devienen demasiado reales, cuando aparecen inmediatamente dadas, realizadas, cuando nos hallamos en ese contradictorio que hace que las cosas se aproximen cada vez más, nos hallamos en la obscenidad (Baudrillard, 2002: 36)

Así, la transgresión como un hecho obsceno rompe con las distancias, elimina los parámetros para considerar a un hecho como real o irreal, donde el sentido deviene en irónico, en cercano y en palpable, pero también, se borran

Imagen 2.5  
**Self Portrait with Whip**  
Autor: Robert Mapplethorpe (1978)



Figura 2.5  
**Cuadrado semiótico de la transgresión**  
 Autoría propia (2015)



las fronteras de la significación de las palabras y los íconos para permitir la entrada y la pertinencia de discursos otros dentro de uno solo. En esta forma, la transgresión representa un cambio, una violación de las fronteras. Para formar una construcción de la acción transgresora apelaremos a la siguiente definición enunciada por Jacquart (En Ballesteros, 2000: 169):

Transgresser c'est "passer outre" une limit, un interdit, un rite, un tabou : on transgressé l'intégrité physique ou morale d'un individu, les interdits établis par le loi, la religion, la morale et par la société qui se "protège". De quoi se protège-t-elle? Du désordre, de l'anarchie, du chaos nous dit Freud dans *Malaise dans la civilisation*, ou tout simplement d'un changement jugé intolérable. On peut également transgresser les bienséances, les peurs naturelles et culturelles telles que la recul devant le sang. La transgression est une infraction faite a un ensable plus ou moins codifié qu'il s'agisse de la loi juridique ou morale, ou par extansion, celle des canons littéraires, avec l'objectif avoué de passer outre la limite. Il s'agit donc de la contestation d'un ordre.<sup>22</sup>

De acuerdo a lo referido, la transgresión es una acción de anular, infraccionar y de violar, que conlleva a un desorden a un cambio o a una mutación. En contraparte de la transgresión está el cumplimiento, que es la acción de "Hacer aquello que debe o a lo que está obligado (...) Satisfacer la obligación de cortesía que se tiene para con alguien" (RAE, 2015), de esta forma, el cumplimiento como contraparte de la transgresión encuentra acciones como ordenar, establecer, respetar e importar. Sobre estas acciones se establece el siguiente cuadrado semiótico (figura 2.5)<sup>23</sup>:

En el cuadro queda instaurada la relación polémica y contradictoria entre las unidades transgresión/cumplimiento, mismos que se presentan como los polos necesarios para realizar el análisis semiótico de la

transgresión. Esta queda localizada como un querer-ser-estar que posibilita el hacer. Dentro del discurso, este querer representa una apertura semiótico-narrativo, misma que se produce de forma violenta, pues se realiza desde un estado altamente fónico en donde los significados se posibilita la incursión de elementos otros (otros discursos, otras identidades, otras culturas), mismas que se presentan como redes intertextuales que producen una polisemia. Es decir, el discurso deviene abierto, como se muestra en el esquema 2.6<sup>24</sup>:

En este esquema, se muestra la forma en que la transgresión que afecta al discurso, pues se propicia una apertura del mismo hacia otros textos, desde la fragmentación en unidades de sentido mínimas (la palabra, por

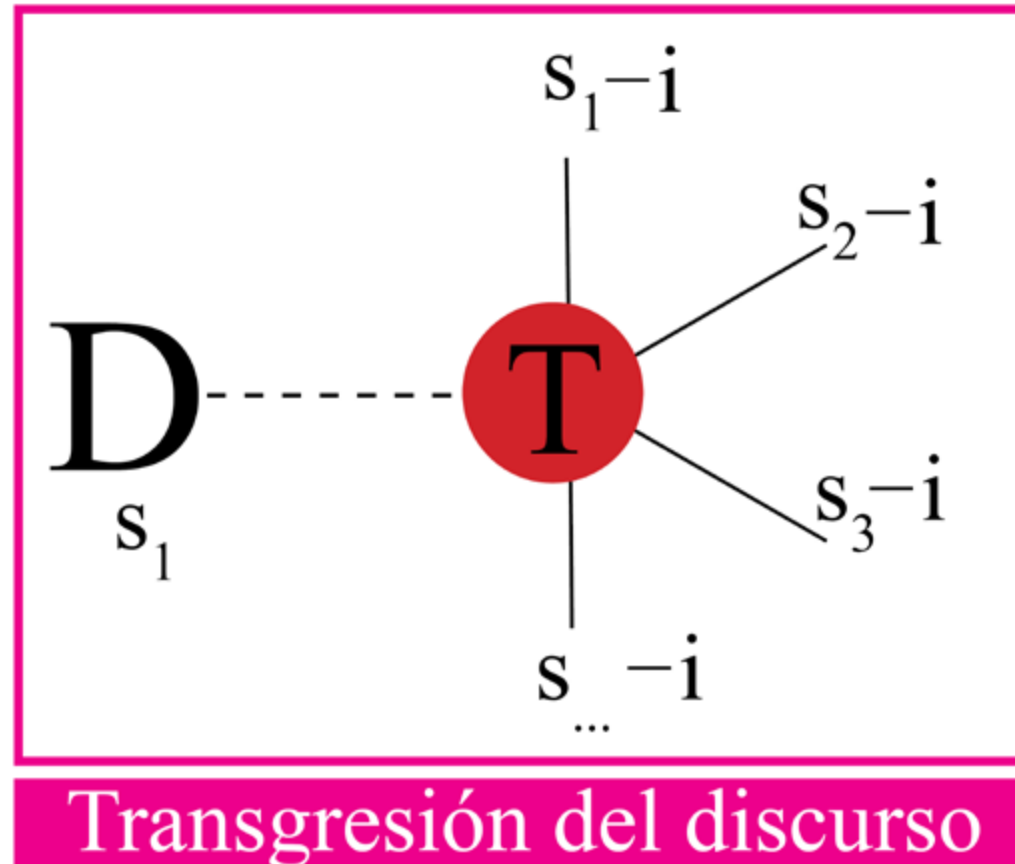


Figura 2.6  
**Cuadrado semiótico de la transgresión**  
Autoría propia (2015)

ejemplo), tomada como una entidad polisémica, que posibilita una relectura del discurso, a partir de sus isotopías en forma y contenido, en donde se activa el sentido intertextual del mismo. Así, el espacio de la transgresión lleva a un eclecticismo, a partir de la violación y de la ruptura, del cual se presenta al caos, desde una dualidad destructora/ creadora, como lo menciona la concepción de Leandro (en Navarro, 2000: 88):

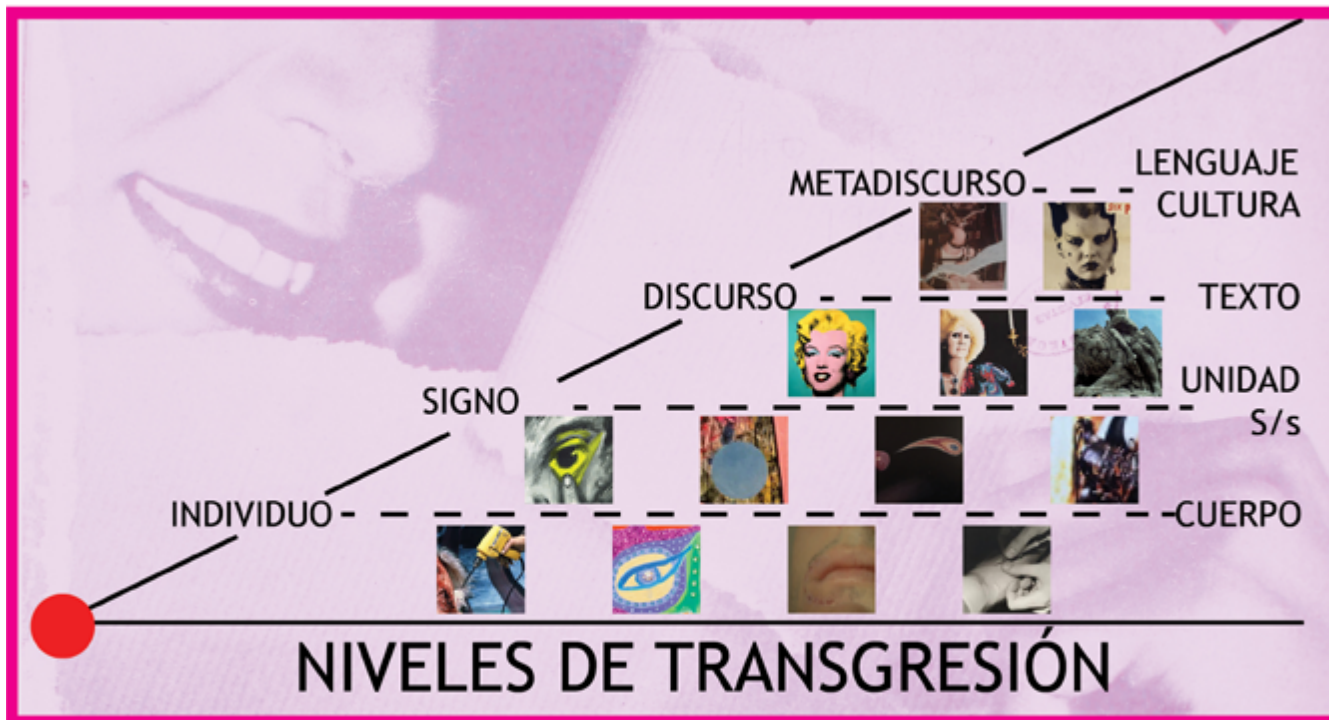
La transgresión no es más que derruir las ruinas de las que hablaba Jerry, el “Merdre” contra todo lo existente y por existir y, ante todo, contra uno mismo y sus principios, lo que lleva al eclecticismo, reino de lo arbitrario, lo aleatorio y el azar. La verdadera transgresión sólo es si es permanente. La ruptura sólo vale en sí misma, ya que todo caos se convierte de inmediato en un nuevo cosmos que debe destruirse. El mantenimiento de cualquier estructura transgresiva, una vez pasado el caos significa necesariamente, la consolidación como sistema organizado del objeto resultante de la demolición. Con lo cual un puede considerarse a la repetición de ese modelo como transgresivo, sino como arcaizante.

Entonces, se señala a la transgresión en cuanto a su recursividad constante, puesto que, después de la demolición, inicia el génesis de un nuevo sistema, que conlleva una consolidación de valores y la normalización de los mismos en el plexo social. Para que el hecho de la transgresión sea verdadero, esta nueva construcción debe de demolerse, después de considerar, como lo señala Leandro, al modelo transgresivo como una repetición constante. Así, el sentido de la transgresión se construye gracias a su valor efímero, puesto que la constancia o permanencia de una construcción transgresora deja de serlo, puesto que se convierte en una nueva normativa que se tiene que quebrantar una vez más.

No se habla, en este sentido de una identidad discursiva, puesto que dicha identidad advierte una identificación, y la transgresión es lo contrario, puesto que encuentra su energía creadora en el espacio de lo no-definible, de dichas características caóticas que construyen un discurso ambiguo, abierto, intertextual, y reconstructivo, puesto que muta constantemente, pues busca escaparse de lo definible. Así, se une lo efímero a otras características que conforman el aparato transgresivo como una instancia generadora y a la vez deconstructiva que afecta el sentido. La transgresión, en cuanto a términos semióticos, abyecta, intertextual, irónica, efímera, viva, abierta, evolutiva, creada en un papel fronterizo, pues su papel es tirar a bajo las barreras, deconstruir el orden simbólico y las dicotomías de la significación. Por ende, se puede hablar del discurso transgresor como una instancia que se relaciona con el discurso *queer*, pues lo transgresor, de igual forma que lo *queer* van en contra de la supuesta normalidad hegemónica.

A lo largo de este apartado se han señalado cuatro dimensiones en donde afecta la transgresión, en un nivel primario y profundo está el individuo, pues, como se mencionó, es en él en donde el proceso transgresivo inicia,

al tener como soporte al cuerpo y provocar una transformación en él, que lo lleven a activar la transgresión en los niveles superiores. El segundo nivel, todavía profundo es la palabra, donde el elemento transgredido es la dualidad del signo, pues elimina la unicidad entre significante y significado, para convertirlo en la triada infinita, un ejercicio donde el signo deviene en polisémico. En tercer nivel, está el discurso (obras de arte, literatura, etc.), en donde se enuncia la transgresión desde la pertinencia de la intertextualidad, pues, el discurso transgredido deviene en un discurso abierto e infinito. Por último, al menos en este estudio, está el nivel superior, o los metalenguajes, por ejemplo el lenguaje o la cultura, en donde, a diferencia de los discursos de la modernidad, eliminan la unificación



## Niveles de la Transgresión

Figura 2.6  
**Niveles de transgresión**  
 Autoría propia (2015)

o universalización del sentido y de los paradigmas, el uno deviene en la suma de todas las individualidades, así propicia una apertura histórica, geográfica y cultural.

Sobre el último nivel de acción de la transgresión, el metadiscurso, se toma el elemento de la cultura para entender cómo la transgresión afecta las construcciones preestablecidas, para crear las herramientas que propicien la demolición de las barreras que *normativizan* a cualquier tipo de discurso. A partir del caos en los metadiscursos se crean espacios libres para la expresión y formulación de subjetividades, presentaciones culturales alternas, que se oponen a la unicidad de lo hegemónico, a lo oficial. Esta nueva construcción, por oposición a la anterior se le denomina contracultura. A continuación se reflexiona sobre este concepto.

## **2.2 La transgresión y la construcción de la identidad en la contracultura**

Si bien las contraculturas están presentes desde el origen de las primeras civilizaciones, es en la posmodernidad cuando cobran importancia para la investigación sobre identidades en los microrrelatos sociales. El estudio de estas da cuenta de redes intertextuales que conectan esferas sociales, culturales, biológicas y tecnológicas; éstas son expresadas a partir de la imagen, el *look25* y el *performance*, en donde el cuerpo es la principal herramienta para la exposición de una identidad individual. Estos elementos están presentes en la contracultura, desde una instancia transgresora que en tanto que rompe el paradigma de la cultura general, moldea su propio sistema de valores, sus ideales estéticos, su lenguaje y su cultura. En este sentido, se puede hablar que la contracultura, afecta en el cuarto nivel de la transgresión, referentes a *metadiscursos*, pues no sólo se pone con relación a la cultura para subvertirla, sino que busca una apertura de las fronteras de la misma.

La relación cultura/contracultura tiene un carácter de antítesis, en donde una significa en tanto a la diferenciación con la otra, lo cual la impregna de un valor polémico<sup>26</sup>. Sin embargo, no se debe de pensar que una no puede incluir elementos de la otra, puesto que la referenciación es constante, como parte de un ejercicio intertextual desde la presencia de la ironía, de la risa y el carnaval. El estudio de este fenómeno queda en manos de la semiótica y la intertextualidad para indagar en la formación de signos e íconos, mismos que forman parte de las representaciones de la identidad en la contracultura.

Para indagar en el sentido de la contracultura es necesario referir al concepto general de cultura. La definición de este término tiene una relación directa con la sociedad, según Marvin Harris<sup>27</sup>, la cultura es un modo socialmente aprendido de vida, encontrado en la sociedades humanas y que abarca todos los aspectos de la vida, en donde se

incluye el comportamiento y el pensamiento (Harris, 2007). Sobre estos elementos Harris menciona que la cultura es parte de una relación asimétrica entre las ideas de la mente, que guían el comportamiento humano. Esta relación es delimitada y controlada en un plano social, a partir de comunidades se establece un universo cultural. Según Acha, la cultura reúne los aspectos de una sociedad para definirla, y al mismo tiempo ser definida por ella (Acha, 1988).

Sobre las relaciones entre la sociedad y la cultura, la semiótica posmoderna<sup>28</sup> se habla de la cultura como un texto con un propio lenguaje que es codificado por un determinado grupo social. Al analizar la cultura como un fenómeno semiótico entra en juego la producción de signos, íconos, símbolos, mismos que son codificados y distribuidos por una comunidad de individuos y cumplen las funciones de identificación de interacción, de creación de un lenguaje común entre los individuos de este fragmento social.

En torno a esto, Barthes en su texto *El susurro del lenguaje* (2002) hace una reflexión sobre la fragmentación de la cultura, con la base filosófica de que el hombre necesita un lenguaje para ser un ente social, es decir, necesita un texto y una cultura para relacionarse, tanto con él, como con su alrededor. De esta manera el autor elimina la diferenciación entre cultura y naturaleza, y pone en manifiesto que si todo es lenguaje, entonces, en todo afecta la cultura. Se alude también a la historia y a la nostalgia social para la formulación de una cultura, así “la cultura no es sólo lo que se vuelve, sino también, y ante todo lo que se mantiene aún, como un cadáver incorruptible: un juguete que la *Historia no puede* llegar nunca a romper” (Barthes, 2002: 114). El autor continúa y refiere a la paz cultural (*Pax culturalis*), a la que la sociedad se encuentra sometida, desde una irremediable guerra de los lenguajes, que excluyen y se discriminan unos con otros.

Los fragmentos sociales son diferentes estratos o esferas en donde se desarrolla la identidad cultural que es dividida, según García en: Cultura general es una construcción oficial que actúa como una hegemonía social; subculturas que funcionan como una división de la cultura general en pequeños grupos; y la contracultura representa una oposición hacia la cultura general. Los dos últimos tipos tienen un carácter más especializado y tienen su punto de acción en microrrelatos. De esta manera, podemos entender la diferenciación entre cultura/contracultura/subcultura, como fragmentos, realizados por la sociedad hacia un discurso general que las contiene a todas. La contracultura, en este caso, se presenta como un acto contra la paz cultural, y se organiza como una división del lenguaje, un conflicto del cual surge una nueva iconografía en lo visual, un código que muta el discurso social y configura una relectura del mundo desde una perspectiva individual.

Sobre el origen de la contracultura, Herrera menciona que:

[La contracultura] aparece muchas veces sumergida y marginal por la enorme fuerza del imaginario social del sistema que establece creencias, gustos, morales, patrones anquilosados, los que a su vez crean modelos de conducta y de «comportamientos correctos» que originan represiones muchas veces feroces y terribles que no sólo pertenecen al pasado (Herrera, 2009: 74).

En esta situación, la contracultura es una respuesta encontrada que impone el cambio, una transgresión de los valores de un sistema general normalizado, que discrimina, oprime, censura y hace invisibles a conductas, expresiones o inclusive individuos, dejándolos fuera de las fronteras de la norma en la cultura. Dicho sistema cultural hegemónico se puede explicar con la idea de tecnocracia de Roszak<sup>29</sup> o desde el pensamiento de Foucault sobre el panóptico, en donde el juego con las fronteras, con lo céntrico y lo periférico presentan un sentido dicotómico del sentido, pues, lo que queda en la periferia es marginado, vigilado y castigado, mientras que el centro genera un discurso basado en un orden simbólico, aplicado y repetido desde la idea de la unicidad.

Así, la idea de la contracultura se presenta como una construcción marginal y fronteriza, que se contrapone a lo hegemónico. García la define como un paradigma para entender el devenir de las expresiones culturales alternativas a un sistema, es una forma específica de realidad que se establece en los límites de lo hegemónico, formula interrogantes, introduce enigmas en el imaginario social (García, 2012). La idea de la contracultura tiene un origen como un discurso fronterizo y marginal.

Entonces, la construcción contracultural tiene miras hacia otras dimensiones de una misma realidad social, otras versiones de verdad que de otra forma son marginadas por el discurso oficial. Estas realidades sociales son entendidas desde la diversidad, pues el génesis contracultural no sólo considera una versión opuesta, sino varias versiones opuestas, discursos otros que se formulan en la pluralidad de grupos, se individualiza el concepto de cultura, ahora visto como la sumatoria de los microrrelatos cada uno cargado de su propio lenguaje, utilizado en un espacio de significación propio de los individuos que conforman un fragmento social. Se explora un espacio de la acción del sujeto, es decir, la subjetividad. Estos elementos contribuyen en la forma de comunicarse de los sujetos en una esfera y conforman la producción de juicios estéticos y artísticos, así como de su consumo.

Estos fenómenos de oposición y proliferación de voces en un discurso cultural quedan comprendidos como indicadores de la época posmoderna, misma que Lyotard define como la era del fin de los macrorrelatos, que entran en crisis después de los cambios científicos, políticos y artísticos del siglo XIX (Lyotard, 1991). Esta crisis supone



Imagen 2.6  
**Retratos de la marginalidad  
madrileña**  
Madrid 4, May y Ambite  
Autor: Alberto García-Alix (N.D)

una incredulidad hacia los grandes programas narrativos, y sobrepone la inclinación hacia los *microrrelatos*, al espacio del individuo, sobre las sociedades totalizadoras. Sobre este punto, Barthes declara que lo único común entre las culturas es el consumo y en absoluto la producción. Es decir que, todos los individuos en un contexto social pertenecen al mercado de objetos de consumo estético y artístico, la diversificación viene en el momento de la producción.

La cultura se apoya sobre la división de dos actividades lingüísticas: el escucha, que define las ideas comunes en una sociedad, y la palabra, como un ente creativo, definiéndola desde el lenguaje del deseo<sup>30</sup> (Barthes, 2002). Lo aquí mencionado continúa con la formación del lenguaje desde lo general hasta lo particular, como ya mencionaron otros autores desde el inicio de la semiótica, tras Saussure (1983), la lengua es una institución común y social, mientras que el habla es un acto individual; en este sentido, los individuos o grupos utilizan la palabra, o los signos, desde su individualidad, para dotarlos de un nuevo sentido, una nueva configuración de valores lingüísticos e iconográficos que puede o no ser atractiva para todos los miembros de una comunidad. Así empiezan a surgir microrrelatos, que fragmentan el discurso general de la cultura para su aplicación en niveles locales o específicos de una comunidad.

De esta forma, la presencia de microrrelatos posibilita la apertura cultural al integrar las dimensiones subcultural y contracultural, ignorados por los discursos oficiales, pero que, son necesarios para comprender a la cultura como una pluralidad de individuos. Así, la producción de la identidad en el marco de la contracultura se realiza siempre en consideración de la identidad hegemónica, pues representa una transgresión e integración en contra de la misma. Por lo tanto, no es posible la separación total de dichas expresiones culturales, puesto que todas están vinculadas por redes intertextuales.

Como ya se explicó en el apartado anterior, la contracultura tiene una relación polémica, pero directa con la cultura oficial, misma que la baña de un sentido transgresor y por ende violento. Estas características deben de ser entendidas como un *leitmotiv* en el valor contracultural, pues impregna la formación de los productos culturales, mismos que derivan en la creación de la identidad, como resultado del consumo de dichas producciones. Sobre la identidad Castelar menciona que:

La identidad es entendida como un proceso que se inicia en el plano personal, individual, y que es construida de manera casi voluntaria pero al mismo tiempo está regida por patrones supraindividuales, históricos, permanentes y casi inmodificables, tales como las prácticas sociales, la idiosincrasia de cada región y país, los valores patrios

constituidos a lo largo de años, el tipo de educación recibida, el recuerdo de la sangre de los mártires religiosos y políticos que lucharon por alcanzar eso que hoy en día disfrutamos, etc., y que una vez adquiridos, asimilados por el individuo, son irrenunciables. Hoy en día se considera que la identidad del ser humano se construye de manera individual, con el paso de los años, a través de múltiples influencias y asumiendo responsabilidades (Castelar, 2009).

De esta manera, se entienden las implicaciones sociales e individuales de la formación de la identidad, como una construcción que afecta la relación entre el individuo y su entorno. Ahora, al conectar estos elementos con los conceptos de contracultura, se entiende a la formación de identidad contracultural a partir de una transgresión de los elementos generales y sociales para dar paso a una sublimación de los signos de una individualidad, que aplican a determinados grupos. También, la idea de la identidad se transgrede, pues este carácter irrenunciable que señala Castelar, queda en tela de juicio, puesto que la transgresión se presenta como una mutación de los códigos, en donde se subvierte el sentido mismo de la identidad.

La individualidad es una característica propia de la contracultura. Sobre ella está determinada la deconstrucción del ideal de la identidad, puesto que se presenta como una sumatoria de microrrelatos, de subjetividades. En torno a las características de lo contracultural Alan Watts (2001) define, como principales las siguientes tres: primera, conceder la primacía a la individualidad por encima de las convenciones sociales y normas gubernamentales; segunda, las contraculturas desafían al autoritarismo, tanto en formas obvias como sutiles; y tercera, las contraculturas están a favor del cambio individual y social (Watts, 2001).

Estas características son luego complementadas por el mismo autor con los rasgos universales de la contracultura en las que incluye: Ruptura e innovaciones radicales del arte, la ciencia, la espiritualidad, la filosofía y el vivir; diversidad; contacto interpersonal auténtico, profundo y de comunicación abierta. También, generosidad y propuesta común democrática de las herramientas; persecución de las subculturas contemporáneas por la cultura dominante; exilio o marginación (Watts, 2001: 66). Entonces, la identidad en la contracultura tiene un carácter marginal, formulado en las fronteras de la significación cultural general. Al colocarse en estas, contradice los discursos hegemónicos, y por ende resulta polémica desde su inicio.

Sobre la construcción de la identidad en la contracultura se apuntan las concepciones de Dick Hebdige sobre el carácter desafiante de las subculturas (Hebdige, 2002: 7):

But it ends in the construction of a style, in a gesture of defiance or contempt, in a smile or a sneer. It signals a Refusal. I would like to think that this Refusal is worth making, that these

gestures have a meaning, that the smiles and the sneers have some subversive value, even if, in the final analysis, they are, like Genet's gangster pin-ups, just the darker side of sets of regulations, just so much graffiti on a prison wall.<sup>32</sup>

La contracultura es un fenómeno que contradice a lo oficial, pero que destruye las líneas de división y cruza las fronteras de la antítesis<sup>33</sup>, figura que refiere al "(...) combate de dos plenitudes enfrentadas ritualmente como dos guerreros armados: la antítesis es la figura de la oposición dada, eterna, eternamente recurrente, la figura de lo inexplicable" (Barthes, 1980:85). El mismo autor explica más adelante que todo intento por cruzar el muro de la antítesis representa una transgresión.

Esta transgresión de la antítesis, es entendida como un intento de derribar las fronteras de la significación, e incluye dentro de un discurso los valores del texto que se transgrede, por ende, en vez de ignorarlo, se nutre del mismo, aunque sea sólo para adolecerlo. Dentro de un plano posmoderno se presenta como ironía de la cultura oficial, productora del sentido en el discurso, como lo menciona Maillard:

(...) la ironía juega con lo ambigüedad de lo real (normal)/irreal (anormal), con un enlace propiamente estético el «como si» fuera real lo irreal o irreal lo real". Sobre esta dualidad distorsionada. "Al ironista posmoderno no le quedan valores absolutos, así que se distancia de la razón y de toda verdad que ella pretendía establecer" (Maillard, 1998: 39).

De esta forma, la ironía y la antítesis funcionan como generadoras de una red intertextual que conectan a un texto determinado hacia el término de la cultura, pues se oponen a ésta; y en segunda, hacia otras construcciones estéticas y de expresiones que la nutren de sentido dialógico e importan desde el aspecto de la construcción de un sistema de valores. En este sentido, es interesante analizar como la ironía forma parte esencial en las expresiones contraculturales, por ejemplo, el espectáculo del *Drag Queen*, toma elementos propios de la cultura hegemónica, mismos que Judith Butler ha definido ya como performatividad del género, y construye, a partir de ellos una burla y un desplazamiento visto desde la imitación. Sobre esto Butler menciona que: "(...) este desplazamiento perpetuo constituye una fluidez de identidades que sugiere una apertura a la resignificación y la recontextualización; la proliferación paródica impide a la cultura hegemónica y a su crítica afirmar la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas" (Butler, 2001:65). La cultura *drag* puede relacionarse con el *esquizo*, personaje propuesto por Deleuze y Guattari, que se define como quien escapa de una estructura política dominante del Estado y el capitalismo, y generan un punto de fuga. En este sentido, el hecho *queer*, son "(...) esos sujetos esquizos que se desterritorializan, los que escapan de las lógicas de dominación, y ahí es donde se encuentran puntos de resistencia" (García, 2013:3).

El sistema de valores construido dentro del *drag*, visto como una contracultura, se opone a las prácticas culturales hegemónicas, pero, sin embargo, toma de las mismas para *resignificarlas* dentro de sus espectáculos, un *performance* que hace pública una burla hacia los valores dominantes en un sistema cultural, en este caso relacionado a la identidad de género, misma que pierde las fronteras y no se convierte en una *copia* de esas representaciones de un imaginario sexual, en este caso al imitar al género femenino, sino que, como lo dice Castelar (2009) el travesti es portador de un mensaje subversivo, puesto que pone en manifiesto la obligación de caminar o de maquillarse como elementos propios de un dispositivo de control hacia la mujer. De esta manera, el *performance drag*, presenta una subversión de la cultura hegemónica a partir de la burla, como ejercicio intertextual.

Ésta idea arroja al intertexto como un elemento central en la formación de identidades contraculturales, pues es a través de las interconexiones y de la transposición como se gesta el discurso presentado en la posmodernidad. Aquí tiene pertinencia el concepto propuesto por Kristeva de lo carnavalesco, en donde la puesta en escena del carnaval, como ironización y antítesis de un discurso antiguo se desarrolla la infinitud potencial de un discurso, en donde se manifiestan tanto las prohibiciones, como las transgresiones del texto. De esta forma el texto transgresor se vuelve hacia un discurso polifónico (Kristeva, 1997).

Las transgresiones se presentan en su mayoría desde el *performance*, que guarda relación con el *happening* de los 60,70 y 80, pues tienen como base las representaciones que eliminan la pared de lo teatral que divide al espectador con la obra y es aquí donde se emula y se lleva a cabo la puesta en escena del carnaval, de la subversión del orden simbólico para crear un nuevo lenguaje concebido dentro de lo contracultural.

Al tomar la idea del ezquizo propuesta por García (2013), que exige una *desterritorialización*, aunado con la idea del carnaval, como un espectáculo que rompe fronteras, se puede decir que las representaciones de identidades contraculturales traen consigo una reestructura de la espacialidad, misma que tiene que ver con una reapropiación del espacio, concepto en donde la dicotomía de público/privado se subvierte. Dicha reapropiación está presente al tomar puntos de una ciudad determinada, ya sean calles, escenarios, bares, espacios que dan cuenta de una cartografía, misma que en la contracultura Preciado (2008) define como cartografía *queer*.

Dicha cartografía habla del tránsito homosexual en las ciudades, que propicia una apropiación de la ciudad, mientras produce una transformación de la misma. Así, los espacios se transforman en rasgos de identidad que bajo el efecto de lo contracultural quedan subvertidos. En cuanto a esto Preciado cita la opinión de Aarón Bretsky, al hablar del espacio *queer*, como un espacio de lo abyecto:

Aaron Betsky define el “espacio queer” como ‘inútil, inmoral, un espacio sensual que existe para y por la experiencia. Es un espacio de espectáculo, consumo, baile y obscenidad. Un uso desviado y una deformación de un lugar, una apropiación de los edificios y de los códigos de la ciudad con fines perversos. Un espacio que se encuentra entre el cuerpo y la tecnología, un espacio puramente artificial’ (Bretsky en Preciado, 2008).

El espacio se vuelve un elemento altamente discursivo, puesto que dentro de la contracultura no sólo representa un inventario de plazas y lugares transitorios de grupos minoritarios, sino que son entornos donde se facilita la producción e intervención de subjetividades, donde las expresiones corporales tienen lugar de ser, pues es aquí donde dichas expresiones se leen, se interpretan y se resignifican a partir de la mirada. En este tenor, Butler (2012) habla sobre las congregaciones de las multitudes, mismas que se presentan como cuerpos subjetivos (privado) que reclaman lo público, dichas multitudes, según Butler, producen entornos activos, mismos que forman parte de la acción, de forma activa, del cambio, en tanto que se convierten en soporte de la acción.

En este sentido, los espectáculos *drag* son un ejemplo de dichas reapropiaciones de lugares, en donde los cuerpos encuentran un espacio para formar su *performance* de género y de identidad, espacios que proporcionan no sólo la visualización del espectáculo, sino que a partir de la integración que supone una participación libre, logran una formulación de colectividades, como lo indica Butler: “los intérpretes del *drag* tienden a vivir en comunidades y a desarrollar fuertes lazos rituales, como los que se pueden ver en el documental *Paris is Burning*.’ que nos hacen ver la resignificación de los lazos sociales que pueden forjar y forjan las minorías de género que se hallan dentro de comunidades de color” (2001b: 305). Dichas comunidades, que se conocen coloquialmente por el término de *haus*, presentan colectivos de apoyo, grupos artísticos y familias construidas desde la figura de una *drag veterana*, vista como una madre, y sus discípulas, como las hijas<sup>34</sup>.

Tales lugares representan construcciones sociales alternas, en donde el espacio queda transgredido, pues deja de permanecer en un estado de pasividad (visto como un escenario sólo de la obra teatral) y se convierte en un factor de producción de subjetividades, un personaje más, en movimiento y constante vinculación con la generación de grupos contraculturales. Esta apropiación es vista en grupos otros aparte del universo *drag*: en barrios de Malasaña y Chueca, en el centro de Madrid, se construye un hervidero contracultural, al igual que en el barrio de Soho o la tienda S.E.X de Vivienne Westwood, donde se generan los ideales estéticos del *punk* en Londres, la Factory de Warhol en Nueva York o el bar Stonewall que se conoce como un punto de inflexión para la lucha de los derechos de la comunidad LGBT. Estos espacios públicos intervienen y son intervenidos por la subjetividad



Imagen 2.7  
**Performance y espacio Drag**  
**Fotogramas de Paris**  
*Is Burning* (1990)

(espacios individuales), en donde se producen libremente ideales estéticos, construcciones de identidad expresadas desde la corporalidad, a través del *look*.

Cabe mencionar el papel de la mirada en estas cartografías, pues es la mirada de las personas el medio por el cual se recepta el *look*, que en la contracultura se convierte en una expresión de lo *abyecto*, si se toma el concepto que explica Kristeva (citada en Butler, 2001), de lo “abyecto” como una evacuación del cuerpo, una expulsión corporal que se convierte en lo otro, del espacio de lo ajeno. “La construcción del “no yo” como lo abyecto establece los límites del cuerpo que también son los primeros contornos del sujeto” (Butler, 2001b: 59).

Así, la autora habla de las *vestidas* (travestis), como transgresoras que no diferencian entre lo interno (lo propio, el yo) con lo externo (lo expulsado, lo otro, lo ajeno), pues se burla de los controles que delimitan los límites corporales y que marcan una identidad *verdadera* de género y, de esta manera, el discurso corporal es otro espacio de apropiación, que deja de estar en manos de las tecnologías de poder y pasa a ser una construcción subjetiva (del sujeto en primera persona).

La idea de la identidad en la contracultura debe entenderse desde la transgresión de la misma, puesto que se desarrolla en el espacio de la subjetividad, puesto es el sujeto quien autoconstruye su discurso, por ende corrompe la idea de Castellar sobre lo irrenunciable en la identidad, pues esta queda profanada. En este tenor, Torres menciona:

La transgresión ¿contra qué es? ¿qué se transgrede? Es cualquier cosa, empezando por uno mismo y sus principios. Adoptamos principios sabiendo que pueden ser falsos. Si creemos que estos son verdaderos e inmodificables estos principios se convierten automáticamente en finales (Torres, 2000: 188).

De esta manera, se establece que antes de transgredir una norma social, estética, artística o moral, el sujeto busca una auto-transgresión que bañe a su discurso y su representación en la sociedad. Este acto se hace en las fronteras de la libertad y el libertinaje (Watts, 2001). A un lado del libertinaje y junto con la ya mencionada irónica posmoderna, la identidad en la contracultura se antoja como un acto obsceno, definido como el acercamiento directo a un acto de la realidad, donde se viola al *performance* (Baudrillard, 1978); lo que implica una eliminación de las distancias que posibilitan el abuso de la visibilidad, la mirada deviene en un acto perverso. La obscenidad dentro de la contracultura se encuentra en un estado estético y ético; en la estética deviene en una pérdida de la forma y sublimación del color y de lo común, de la mirada hacia la violencia (sexo, agresión física, pornografía y mutilaciones), presentadas desde la ironía y que reflejan un contexto social en decadencia convertida en el plano ético de lo abyecto. En este sentido, el arte dentro de la contracultura es opositor, obsceno, de naturaleza polémica y por ende, transgresor. El

arte transgresor que está presente como un fenómeno de la posmodernidad aspira a una figura que Julius (2002) define como *antiarte*:

[El antiarte] es opositor, busca la confrontación, es antiacadémico o políticamente discrepante; puede incluir representaciones estereotípicas, pero sólo para exponerlas a una mirada censora: será irónico (y afirmará su ironía frente a los espectadores, que se lo toman literalmente); también puede ser íntimo: sin mediaciones, crudo, rechazando las fórmulas de cortesía de la existencia social más habitual, arrastrando al elevado espacio público de un museo la representación de una emoción o una experiencia privada (Julius, 2002:48).

El antiarte es, en teoría el arte de lo abyecto, y aunado con la idea del *performance*, de Baudrillard, desarrolla un sentido plenamente visual en donde la imagen (gráfica, cinematográfica, teatral, moda y fotografía) se convierten en un anclaje de la identidad contracultural que dan cuenta de las prácticas realizadas por diferentes colectivos culturales. Sobre las prácticas abyectas, Fouce hace mención de las identidades de género, juveniles de la sublimación de las drogas, el alcohol y la música, generan una nueva realidad desde la celebración de lo anormal y de lo prohibido (Fouce, 2000). Esta realidad está cargada de un carácter pasional y violento, mismo que es referido desde la teoría de las pulsaciones de Eros y Tánatos, en donde las pulsaciones de la muerte y el placer se correlacionan para generar una nueva realidad, contraria a la realidad oficial (Herrera, 2009).

Dichas pulsaciones y su relación se representan desde un discurso corporal que cumple una función protagónica dentro de la representación en la contracultura. Según Greimas y Fontanille, en relacionan los excedentes pasionales (como la transgresión), se vinculan directamente con el carácter patémico, al expresar los elementos de individualidad a partir de lo corpóreo, donde se transgrede la imagen, la vestimenta y el cuerpo humano. En este sentido, esta transgresión funciona como una manera de resemantizar al mundo, reconstruyéndolo a partir del individuo propio, donde se utiliza al cuerpo como mediador entre lo propio y lo ajeno (Greimas, 2002). La transgresión, como ya se había comentado, inicia en el sujeto, puesto que el acto transgresivo intenta elevar a lo subjetivo sobre lo comunitario, en este caso, el cuerpo se convierte en un espacio de acción, definido por Preciado (2004) como una multitud, más que como una coherencia, puesto que determinadas partes, pertenecen al espacio subjetivo, mientras que otras son corporalidades dominadas por un tecnologías del poder:

La nariz pertenece a un modelo de subjetivación del cuerpo bastante reciente, la nariz pertenece al individuo, pero resulta que los órganos sexuales han quedado totalmente apartados en un modelo del siglo XIX, en el que siguen perteneciendo al Estado, a la Iglesia, a Dios, etc... Ese tipo de paradojas es lo que se da en cada uno de los cuerpos. La multitud queer no es que sea mucho, es que cada uno es ya producto de muchos dispositivos distintos y, por tanto, una multitud (Preciado, 2004:6).



Imagen 2.8  
**Antiarte y Queer Punk**  
**Untitled**  
Autor: Bruce LaBruce (N.D)

Lo que busca la contracultura es incurrir en una apropiación de los espacios, tanto geográficos, como biológicos a partir del cuerpo. Entonces, se pierden los límites que delimitan al cuerpo, pues, como se puede ver tanto en el punk, como en discursos *queer*, dejan de ser discursos que revelan un control por un orden hegemónico y pasan a ser espacios de la subjetividad, donde cualquier sujeto es libre de definir y decidir las propias fronteras corporales. Mientras tanto, dichos espacios de la subjetividad promueven de la diversidad, tanto de ideologías, como de sexualidades. Esto se logra gracias al ambiente de libertad en el que se crea la identidad. Sobre las transgresiones hacia la identidad de género, Butler plantea diversas cuestiones sobre los límites sociales y políticos:

Estos límites sociales y políticos, ¿se aplican a la posibilidad de dar nueva significación al género y a la raza o son los límites mismos los que están, estrictamente hablando, fuera de lo social? ¿Debemos entender este “exterior” como aquello que se resiste permanentemente a la elaboración discursiva o estamos ante una frontera variable que se fija y se vuelve a fijar mediante inversiones políticas? (Butler, 2002: 44)

Los límites sociales quedan transgredidos, según la autora, al presentar textos corporales diferentes, fuera de la frontera de la normalización social. De esta forma, los cuerpos en una contracultura son cuerpos abyectos desde una lectura hegemónica. Sobre el cuerpo Fontanille menciona que la semiótica intenta dar razón a la importancia del mismo, no sólo desde un plano antropológico y sociológico, sino a partir de una dimensión epistemológica, en donde la corporalidad se hace una constante en los estudios desde los años ochenta. Entonces “la cuestión del cuerpo no es sólo acerca del cuerpo, sino de la materialización de las interacciones sociales, de las emociones y las cogniciones” (Fontanille, 2011).

Entonces, se comprende la importancia del cuerpo en las representaciones de la identidad contracultural, pues se presenta como un texto a leer, cargado de significados y elementos que refieren a la cultura misma. Por ejemplo la imagen y el *look* punk inglés están cargado de determinados valores, contrariados a la cultura general inglesa, en donde la moja, los tatuajes, perforaciones y vestimenta determinada son elementos vitales en donde se carga el sentido de la contracultura. Es a partir de estos elementos como se diferencia la estética del punk con la estética oficial o la imagen hippie o de cualquier otra contracultura, puesto que representan valores y lenguajes diferentes desde el cuerpo.

El estilo se encarga de proporcionar un sentido constante de propiedad a los discursos de la contracultura, que propician la identificación de los individuos sintiéndose parte de una comunidad:

Just as individual members of the same subculture can be more or less conscious of what they are saying in style and in what ways they are saying it, so different subcultural styles exhibit

different degrees of rupture. The conspicuously scruffy, 'unwholesome' punks obtruded from the familiar landscape of normalized forms in a more startling fashion than the mods, tellingly described in a newspaper of the time as '... pin-neat, lively and clean', although the two groups had none the less engaged in the same signifying practice (i.e. self-consciously subversive bricolage) (Hebdige, 2002: 123).<sup>35</sup>

Así, el cuerpo es la herramienta principal para la presentación de la imagen en la contracultura. El estilo, como lo plantea Hebdige (2002) es la transgresión del cuerpo como se inicia con la ruptura de los planos morales y estéticos, que provoca la contradicción entre los valores de una cultura general. De tal forma, a partir de la corporalidad los grupos producen y reproducen su propio código, que interfiere en los rasgos de la vida individual y sus relaciones con el resto de la sociedad. Estas transgresiones permiten una visión diferente del mundo, relacionándose de manera que, aunque parezca completamente ajena dentro de un mapa social hegemónico, en el interior del grupo fraccionado representa un acto ya normalizado y aceptado, y alude a la cualidad de la contracultura de presentarse como un espacio que favorece e incita la inclusión y la diversidad en todos los sentidos.

La transgresión es la piedra angular de la producción de la identidad en la contracultura, misma que refiere a una cultura otra y es, a partir de esta relación polémica, como encuentra su significación dentro de un universo caótico y violento. Esta relación se presenta como un conjunto de redes intertextuales, mismas que desde la antítesis producen un discurso polémico hacia los paradigmas oficialistas pero que lo incluyen dentro de sus discursos, aunque sea desde la instancia de la ironía o carnavalización; de esta forma, la contracultura además de oponerse, funciona para señalar la diversidad de opiniones en una sociedad al presentar fragmentos de la realidad. Cabe mencionar que, como representación principal de la identidad contracultural se encuentra el cuerpo, como receptor y productor de sentidos, valores e iconografías, que actúan como expresiones de la cultura propia. Esta presencia de los estudios del cuerpo es una constante en los estudios de la posmodernidad, puesto que es este el mediador entre las idealizaciones individuales y las interacciones sociales. El estudio sobre la producción de la identidad en la contracultura dan cuenta de la diversificación de la cultura y de cómo esta afecta directamente en el plano social, en donde permite la inclusión de discursos sociales, artísticos y culturales hechas invisibles por las prácticas culturales hegemónicas.

Aunque el título del presente subcapítulo habla sobre la construcción de la identidad en la contracultura, sobre este tema, cabe destacar que la identidad es una idea que se transgrede por la contracultura, ya que, si se toma el pensar de Foucault sobre la identidad vista como el sistema de regulación y control de las subjetividades

(Foucault en Navarro, 2004), dicho concepto sería una estructura que marca estatutos rígidos sobre el cómo se debe de vestir o qué se debe de pensar, es decir, modelos paradigmáticos del ser, sin embargo, la contracultura, desde la teoría *queer* y la transgresión, presenta espacios donde la construcción de la subjetividad es posible, misma que no siempre es una entidad fija, sino que, constantemente se transforma, se mueve y muta.

Se puede decir que la identidad en la contracultura queda construida por un cúmulo de espacios de la subjetividad, en donde el sujeto crea y genera desde su propia corporalidad una imagen que no le es impuesta por un orden simbólico, sino que se autogenera. Sin embargo, esta generación de la identidad se presenta como una representación de lo efímero, puesto que lo transgresor, como lo marca Julius (2002) es un espacio de lo efímero, mientras se transgreden los límites, se marcan otros nuevos, que se tienen que transgredir para poder mutar. En este sentido, la identidad en la contracultura deviene en una expresión ambigua del ser, una desidentificación del sujeto:

En ese sentido, ¿cómo piensas tú las teorías de la integración de la desidentidad que parecen que se proyectan desde lo *queer* - aunque lo *queer* es también hiperidentidad- en relación a todo este clima de lucha contra las identidades que puede ser interpretado desde los demás puntos de vista un poco peligrosamente? Porque uno de los caballos de batalla, justamente, del pensamiento liberal es la lucha contra las restricciones internas, entonces, ¿cómo ves tú este problema? (Preciado, 2013: 6).

Cabe destacar, también que los términos *contracultura* e *identidad*, se han visto afectados en la época contemporánea con los estudios de la teoría *queer*, en donde dichos conceptos son desplazados por la espacialidad y por la escena, como ya se vio en este capítulo, una espacialidad subjetiva, en donde se puede construir una cartografía, tanto geográfica, como corporal. Una escena que implica al sujeto en la construcción, destrucción o transformación del espacio, una clase de intervención en donde existe una participación constante en la generación de subjetividades, puesto que el espacio no sólo es una envoltura del sujeto, ni un escenario teatral, sino que es un actante que interviene en la creación de *looks*, en la integración de individuos dentro de un ambiente, un espacio-tema.

En este sentido, se puede abordar a la ciudad de *Madrid* de la *Movida*, puesto que su participación no sólo se presenta de forma de marco en la producción gráfica y artística, sino que se incluye de forma explícita: los edificios, las plazas, los bares, las periferias y los sistemas de transporte. Al igual que los espacios corporales, en donde la fotografía o las pinturas individuales dan muestra de nuevas arquitecturas corporales, reconocidas dentro de exposiciones como *Arquitecturas Nacionales* y *Otros Monumentos* de Enrique Naya (Las Costus), o en colecciones fotográficas como *Madrid Foto-Poro* de Miguel Pérez-Mínguez, donde se reconoce a una ciudad como el cúmulo de subjetividades y sus discursos corporales.



Imagen 2.9  
**Divina May**  
Autor:Pablo Pérez-Mínguez (1982)

En cuanto a la contracultura, es importante mencionar su acción como discurso fronterizo, pues sus textos subvierten las barreras de significación, del cuerpo, del discurso y de los *metadiscursos* (la cultura y la lengua, por ejemplo). En este caso hablamos de un espacio de producción marginal que subvierte el orden al pasar de un plano periférico a un nivel central en cuanto a la cultura. Como lo indica Julius (2002), dichas representaciones transgreden al pasar del arte menor (espacio marginal) al arte elevado (espacios hegemónicos). Los discursos fronterizos aunque son vistos como textos de la violencia, sin embargo, la energía transgresora y subversiva que emana de dichos discursos pueden ser vistos como lo indica Baltazar Fernández (en García, 2013) como una subversión que se presenta a burla, si, pero que también deja entrever un camino donde las cosas pueden ser de otro modo, quizás mejor. A continuación se analizará la transgresión como una isotopía que brinda sentido al discurso de la *Movida madrileña*.

#### NOTAS

1 Término acuñado por la teórica literaria Julia Kristeva a finales de la década de los 60, con base en los trabajos de Bajtin.

2 Concepto posestructuralista acuñado por el filósofo Jacques Derrida, propuesto a partir de la traducción del término alemán *Destruktion*, de Heidegger.

3 Concepto posestructuralista acuñado por el filósofo Jacques Derrida, que representa una transgresión a la palabra francesa *différence*.

4 Dualidad del signo lingüístico, Saussure en *Cursode lingüística general*.

5 Profesor de Lingüística, fundador de la lingüística moderna y de la semiología.

6 Elaboración del autor.

7 Diferentes teóricos de la transgresión, como lo es Julius, o Gubern, quien hace un acercamiento a las patologías de la imagen, señalan a esta obra de Manet como el inicio con otro periodo artístico, con el periodo de la transgresión, como un parte aguas en cuanto al estilo, la técnica y sobre todo la presencia del erotismo

en el arte, que separa a la obra de arte del ambiente sacro.

8 Dicha importancia de Manet en la creación del contragénero se encuentra también en otros cuadros del autor, como *La Merienda Campestre*, sobre ella, Julius (2002:58) menciona que anuncia “el arte de la apropiación, en el que el arte moderno explica, a los que hasta entonces no lo habían comprendido, que las obras de arte no se dirigen al mundo sino a sí mismas, y no se derivan del mundo sino de otras obras de arte”.

9 Probablemente, dicho fenómeno conocido como desnarrativización, en el arte, tiene su llegada en el arte renacentista, puesto que, como lo indica Jay (2007), al descubrir la perspectiva, que logra que se traslade un ambiente tridimensional hacia uno bidimensional (que es el cuadro) los artistas comienzan una encomienda hacia las reglas que dan la ilusión de perspectiva, más que por el tema representado, es decir, se deja de representar de forma literal la acción de los personajes en los cuadros. De esta forma, en este siglo se logró una separación

entre el sentido estético de la obra y el sentido religioso. En el caso de Manet y el inicio del impresionismo y el arte del siglo XX, esta desnarrativización incluye una presencia mayor de escenas de la vida cotidiana, en donde la narrativa cae en desuso, sustituida con la calidad discursiva de la obra.

10 Según Greimas: Fase del programa narrativo, que es el conjunto del ser con el hacer define a los actantes transformándolos. Es una puesta en escena, pues tiene una relación directa con el concepto de teatralidad, en donde los personajes representan acciones en una narración determinada.

11 El término aparece por primera vez en el artículo de Kristeva *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* en el año de 1967.

12 Michel Riffaterre es un crítico literario francés, exponente de los estudios teóricos de la intertextualidad.

13 Elaboración del autor, basado en el modelo de Riffaterre en Navarro (1997).

14 La isotopía se entiende como "...un conjunto redundante de categorías semánticas, (= clasemáticas) que posibilita la lectura uniforme del relato." (Greimas, 1970:188). El concepto se encuentra instalado en un nivel estructural y es condición de la homogeneidad significativa del texto.

15 Referente a los textos publicados sobre la semiótica de las pasiones, por Greimas y Fontanille, en cuyos hacen referencia a las pasiones como herramientas semióticas para entender el desenvolvimiento actanciales y emocional dentro de un discurso determinado.

16 Elaboración del autor.

17 Concepto propuesto por Greimas y Fontanille en *Semiótica de las pasiones*.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 Psicoanalista francés que trabajó desde los conceptos de Freud y desarrolló la teoría del "yo-piel"

21 T.A. El transgresor se extiende en un mundo subjetivo, explosivo, que no dé la espalda al exhibicionismo y a los cuerpos del gusto, la exploración de la neurosis y de la psicopatología. Este arte de protesta, amante de la libertad no reclama a la belleza y a la armonía.

22 Transgredir es "anular" un límite, una prohibición, un rito, un tabú, transgredimos la integridad física o moral de un individuo, las prohibiciones establecidas por la ley, la religión, la moral, y por la sociedad que se "protege". ¿De qué se protege ella? Del desorden, de la anarquía, del caos que nos dijo Freud en *El Malestar de una civilización*, o simplemente de un cambio considerado como intolerable. Podemos igualmente transgredir los estatutos, los miedos naturales y culturales que llevamos en la sangre. La transgresión es una ofensa hecha a un conjunto más o menos decodificado por la jurisdicción o la moral, por extracción de los cánones literarios, con el objetivo confeso de anular otro límite.

Así que, este es un desafío para una orden.

23 Elaboración del autor.

24 Elaboración del autor.

25 Concepto explicado por Baudrillard como una estrategia de las apariencias, en donde desde el parecer, se encuentra el ser.

26 Concepto derivado de las relaciones del cuadrado semiótico propuesto por Greimas, que refiere a una relación contradictoria entre dos términos, que son polos opuestos del cuadrado semiótico.

27 Marvin Harris, antropólogo estadounidense, figura principal del materialismo cultural.

28 Autores estructuralistas y posestructuralistas como Eco, Barthes y Greimas.

29 Roszak define tecnocracia como: "(...) un totalitarismo muy perfeccionado porque sus técnicas son cada vez más subliminales" (Roszak, 1981: 23).

30 Esta idea de la dualidad del lenguaje surge de las ideas sobre la lengua (institución social) y el habla (uso individual), realizada por Saussure.

31 Motivo guía, término acuñado después de los análisis en torno a los textos de Richard Wagner.

32 Traducción de ésta cita por Jonathan Maldonado del artículo en 2015: La construcción de un estilo termina, en un gesto de desafío o desacato, en una sonrisa o una burla. Marca una negativa. Me gustaría pensar que vale la pena hacer esta negativa, que estos gestos tienen un sentido, que la sonrisa y la burla tienen un valor subversivo, incluso si, en el análisis final, ellos son, como las pin-ups mafiosas de Genet, sólo el lado oscuro de conjuntos de regulaciones, sólo mucho grafiti en la pared de la cárcel.

33 Figura retórica explicada por Barthes en su libro *S/Z*.

34 Sobre las *haus*, existe una referencia de las mismas en el documental citado por Butler de *Paris is Burning (1990)*, en donde se visualizan diferentes *haus*, y los espectáculos que ofrecen. También la idea de la *haus* se percibe en el filme canadiense *Laurence Anyways (2012)* del director Xavier Dollan, en donde el protagonista, tras su cambio de sexo es acogido por una sociedad de transexuales, en donde se visualiza el apoyo interno de dicho grupo.

35 Cita traducida por el autor: Sólo como miembros individuales de una misma subcultura puede ser más o menos consiente de qué se está diciendo sobre el estilo y en qué maneras lo están diciendo, así que los diferentes estilos subculturales muestran diferentes grados de ruptura. Los visiblemente desaliñados, 'insalubres' *punks* osaban perturbar el paisaje familiar de formas normalizadas de una manera más sorprendente que los mods, descritos elocuentemente en un periódico de la época como "ordenados, alegres y limpios", aun así los dos grupos se habían comprometido con la misma práctica significativa (es decir, tímidamente, bricolaje subversivo).

CAN IDYBEAT504 ONLY 10p!

**SIOUXSIE +**

**BANSHEES**

IN PLYMOUTH TONIGHT!

**ADVERTS**

Thurs. 15<sup>th</sup> September

The WINDMILL Club

UNCLE 1043

ADVERTS A SINGLE

ROTHAM

3 pm

OPEN EVERY

★ ROTHERHAM, Windmill (72988)



1/25 MADRID, Joy SLAVA

trillo 82

Página 96:  
Izquierda:  
Imagen 2.10  
**Portada del Fanzine Candybeat  
504, número 3 (1978)**  
De la exposición: Loud Flash.  
British Punk on Paper (2010)

Derecha  
Imagen 2.11  
**Flyer del concierto de The  
Adverts en The Windmill Club,  
Rotherham (1977)**  
De la exposición: Loud Flash.  
British Punk on Paper (2010)

Página actual:  
Imagen 2.12  
**Contracultura y Madrid**  
Madrid, Joy Slava (Fotocopias)  
Autor: Miguel Trillo (1982)



# CAPÍTULO III

Hay una pequeña ciudad,  
dentro de una ciudad pequeña  
-El bautizo.  
Lo peor de todo  
Enrique Costus (1984)



## *Movida* *madrileña*: de la transgresión del discurso a la transgresión visual

Si bien la música fue una marca discursiva recurrente en las expresiones de la *Movida* (las que a la fecha se reconocen con mayor facilidad tanto en España como en otros países como México), no se puede dejar de lado el componente visual, pues fue con la moda, el *look*, las representaciones corporales, la fotografía, la pintura, el cine, el cómic o la publicidad como se compone la imagen del Madrid en plena transición. Una imagen que explora terrenos no antes recorridos, para buscar formas alternativas de expresión, tan al margen y a la vez tan inspiradas en la cultura típica española, la religión y las tradiciones.

Al hablar de la *Movida madrileña*, importa mencionar su concepción como una etiqueta, en la que se integran y catalogan las representaciones artísticas que ocuparon un contexto igualitario: el Madrid postfranquista. Pero, como cualquier etiqueta, la definición *Movida madrileña* sirvió para institucionalizar un *movimiento* que nació fuera de cualquier institución, para marcarla como un rasgo de identidad, una muestra de la evolución cultural que tenía España tras la muerte del dictador<sup>1</sup>.

Imagen página anterior  
**Afiche de Matador**  
Autor: Juan Gatti  
y Carlos Berlanga (1986)

Esta etiqueta es referida por Manzanares (2008) en su estudio sobre la obra de Costus, quien aporta a ella un sentido negativo, puesto que la refiere como una forma reduccionista de la realidad española, un producto comercial dirigido a los turistas extranjeros: una estampa o una postal del *typical spanish*. Sobre esta etiqueta Fouce menciona que “la *Movida* se convirtió en un eslogan publicitario explotado por políticos u multinacionales” (Fouce, 2006:28); eslogan que los miembros del movimiento desconocían en el momento e inclusive ahora, la consideran una forma más de ser etiquetados, pues el movimiento se desarrolla al margen de cualquier etiqueta posible, o al menos, estas son las intenciones de los artistas que en ella se engloban.

Hablar de la *Movida* como un todo perfecto y homogéneo resulta un tanto controversial, inclusive en fechas actuales es una actividad casi imposible, ya que se tendría que englobar desde las representaciones de la España *kitsch* y *naif* de Costus, hasta las fotografías de drogadictos, prostitutas y el submundo de Garcia-Alix; desde la explosión de color pop de Mcnamara o las fotografías coloreadas de Ouka Leele, hasta la obra en blanco y negro de Trillo, que pasa por cada una de las variantes y aristas de un movimiento tan basto y complejo.

Así es como se habla de una pequeña ciudad dentro de una ciudad pequeña, subjetividades que convergen una al margen de otra, a la vez tan cerca, chocándose y cruzándose. Para el sentido de la investigación, es precisamente la explosión de individualidades la que provoca la transgresión principal de la *Movida*, y hace de este elemento un hilo conductor de los discursos de la época.

En este sentido, la *Movida madrileña*, como etiqueta, es de utilidad para referir de forma práctica a las distintas expresiones culturales que se desarrollaron en los submundos, para después explotar tras la muerte del dictador y posteriormente convertirse en un nuevo referente de la imagen española, misma que recalca la falta de homogeneidad, pues no se basa en una ideología unitaria, como podría ser en la época de las vanguardias con los manifiestos cubistas o surrealistas, sino una serie de expresiones de la subjetividad, una construcción difusa que transgrede a un todo unitario.

Una vez analizados en el capítulo anterior los elementos semiótico-intertextuales que implican a la transgresión, como una instancia creadora, y un dispositivo de la contracultura, a continuación se aplican dichos conocimientos como el lente que permitirá mirar a las obras de la *Movida*, para analizar, en primer lugar sus transgresiones del discurso, en donde el autor cree conveniente hacer mención de esa interdisciplinariedad, y trae a juego, aparte de las obras gráficas, obras cinematográficas, canciones y creaciones literarias varias, entre otras ramas, pues es en la diversidad en donde se encuentra ese discurso de la transgresión y donde se corrobora a esta

instancia como isotopía, al igual que se intenta recrear el ambiente artístico de dicho periodo. También se incluye, a manera más detallada un análisis del plano de lo visual, en donde la imagen da cuenta de la transgresión tanto en la forma, como en el contenido, y relaciona estas violaciones con otras representaciones alrededor del mundo, tanto de la misma época, como de otros años, a partir de un ejercicio intertextual, que funciona para entender el trasfondo de las obras creadas en el dicho periodo.

### 3.1 Transgresión del discurso en la *Movida madrileña*

Por las razones explicadas en los párrafos anteriores, hablar de un discurso homogéneo de la *Movida madrileña* resulta un trabajo complejo, por no decir que imposible, puesto que cada individuo tenía su propio discurso y en ocasiones este discurso muta con rapidez. Por tal, no se puede homogeneizar inclusive la obra de un artista, dentro de una palabra que sirva como etiqueta; sin embargo, se puede hablar de un elemento común en los textos del momento: la transgresión.

Es la transgresión al imaginario español de los años predecesores el aura que baña de sentido los discursos que ofrece la *Movida*, mismos que, en contraposición con lo realizado en el Franquismo – la búsqueda de la imagen perdurable (que se puede apreciar en una arquitectura colosal, que retoma los ideales de las antiguas civilizaciones para enaltecer la imagen nacional)-, la *Movida* toma lo efímero y lo momentáneo. Así este sentido fugaz es constante en las representaciones artísticas. Por ejemplo, la elección del cuento corto y la poesía, sobre las novelas, o la inclinación hacia las fotografías espontáneas de diversos eventos sociales (imagen 3.1), como el cumpleaños de Alaska, los conciertos y las noches en un bar, los *happenings* o las primeras super8 de Almodóvar, que transgreden esa divinidad y esa durabilidad de los discursos predecesores.



Imagen 3.1  
**Pop-purri**  
Autor: Miguel Trillo (1980-81)

El discurso de la *Movida*, está ligado directamente con la etiqueta de la posmodernidad, otro término que artistas como Almodóvar se negaban a aceptar, pero que, como dice Foucault (2006), queda integrada inevitablemente a este periodo en el imaginario, por sus juegos estéticos, como forma de entender y explicar dicha contracultura, pero sobre todo es otra etiqueta para venderlo al exterior como una imagen de un Madrid en transición.

Aun así, ya pasados más de treinta años de la *Movida*, la posmodernidad y sus enfoques funcionan para realizar un acercamiento académico y teórico a la *Movida*, aunque esta, de origen se defina como un fenómeno que nació sin ninguna pretensión teórica alguna. Gubern (2005) hace un acercamiento a las normas que rigen la creación artística de la actualidad, para señalar que muy probablemente la norma de la época es la *anomia*, una serie de representaciones esporádicas y faltas de relación concisa entre ellas mismas.

Esto se comprende como una transgresión al orden del discurso y a sus articulaciones básicas, pues provoca una apertura de las fronteras del discurso. Se viola la frontera de los binomios que se mantienen bien diferenciados en el arte y en la sociedad, que se encargan de dar coherencia, sentido y de definir, desde la diferenciación cualquier objeto, desde la delimitación por antinomia y presencia de un orden jerárquico. En este sentido, viene a juego otra de las concepciones de la transgresión aportada por Julius, señalada como:

(...) la palabra se relaciona con el verbo ‘traspasar’: el paso ilícito de una frontera. En ese sentido subvertir una jerarquía, poniendo lo subordinado por encima de lo elevado, o mezclar conceptos o sustancias distintos, alterando demarcaciones demarcaciones autorizadas táctica o institucionalmente, podía ser un acto transgresor (Julius, 2002:18).

El término de la transgresión como un traspaso de fronteras viene gestándose en este trabajo desde el capítulo segundo, donde se delimitan los valores que determinan una construcción semiótica intertextual de dicho término. A continuación se sugieren varias fronteras que son violadas en el discurso de la *Movida*, pertinentes para el análisis del discurso de la *Movida*: individual/colectivo, propio/ajeno, nacional/extranjero, elevado/inferior, pasado/futuro, vida/muerte, sacro/profano, secreto/público, orden/caos. Estas determinaciones semióticas servirán como forma de acercamiento al discurso de la escena madrileña de los ochentas.

Algunas de estas dicotomías son referidas por Greimas (1980) en su estudio hacia los discursos sociales y su morfología. Estas estructuras, menciona el autor, son limitadas y consideran las articulaciones internas de los discursos sociales, dichas articulaciones se presentan dentro de un inventario de categorías morfo-sociales, dividido en dos grandes grupos, el primero es de categorías centrípetas: criterio según sexo (masculino/femenino), criterio según edad (niño/adulto) y criterio según jerarquía (inferior/elevado), sobre estas categorías, en este capítulo se refiere directamente a la última, puesto que las cuestiones sexuales y de edad son tratadas de forma exhaustivas en el siguiente capítulo; el segundo grupo señala las categorías centrífugas: categoría trans-social (sagrado/profano), categoría anti-social (secreto/público) y categoría extra-social (externo/interno), sobre estas categorías se consideran en este capítulo en su totalidad, puesto que representan articulaciones discursivas muy latentes en el discurso de la *Movida*.

Las categorías que son incluidas por el autor de este trabajo son: individual/colectivo, con la finalidad de incluir los micro y macrodiscursos, tan presentes en este periodo; propio/ ajeno, cabe mencionar que, aunque esta categoría se puede analizar desde un nivel externo/interno, se abre como una articulación del discurso con la



finalidad de hablar de las transgresiones de la identidad como concepto y de los procesos de adjudicación de obras externas con base en un ejercicio intertextual; pasado/futuro, que agrega al discurso el nivel de historicidad para señalar las transgresiones sufridas en el este periodo hacia sus antepasados, para transfigurar, desde este ejercicio, las normativas del tiempo; vida/muerte, como constantes en los estudios del discurso de las obras de arte; y por último la dimensión orden/caos, en donde entran a juego las transgresiones normativas, éticas y estéticas que forman parte de la escena artística y visual de la *Movida madrileña*.

En la articulación de lo colectivo y lo individual, la *Movida* facilitó el paso de un discurso unitario y homogeneizante, dictado por el nacionalismo franquista acompañado con tintes religiosos y folclóricos, hacia una multiplicación de discursos, un espacio donde el microdiscurso es posible y se superpone al macrodiscurso al igual que a sus normativas. Así, el individualismo se expone como la principal forma de expresión y es el conjunto de estos universos, lo que da sentido al *multiverso* que es la *Movida*.

Como lo refiere Alaska, al hablar de su amigo y compañero Carlos Berlanga<sup>2</sup>, “dentro de este mundo hay infinitos mundos que no se tocan aunque compartan el mismo espacio vital” (Gara en García, 2009:11), es en esta cita en donde encontramos el sentido de las representaciones de la *Movida*, mismas que están regidas por la infinitud de posibilidades de expresiones que juegan y a la vez se oponen a un discurso dominante, donde se mantiene a la alza la individualidad de las mismas. Otro punto que cabe mencionar, es la concentración de éstas a un mismo espacio vital, en este caso el Madrid en épocas de la transición, pero aun así, cada representación se crea al margen y a la vez juega con las representaciones, pues cruza esos límites entre lo individual y lo comunitario. En este punto, entra en juego el sentido espacial y la importancia de Madrid como espacio-tema, argumento tratado en el capítulo anterior.

Así, la *Movida* no es sólo una única e irrepetible, sino que se tiene que tratar como una variedad de *movidas*, cada una depende de cada uno de los personajes que la vivieron. Como lo hizo el fotógrafo Pablo Pérez-Mínguez en su recopilación visual de 1975 a 1985 titulado como “*Mi Movida*” (imagen 3.2), en esta ocasión se rescata desde el título esa esencia individualista, en donde el *Yo* es más importante que el *Nosotros*.

Si bien, en la España de este entonces hablar de subjetividades podría resultar una transgresión, es en el resto del mundo es ya un recurrente para la creación artística. Es una escuela que viene desde los expresionistas y que se desarrolló a lo largo del siglo XX. Julius, por dar un ejemplo, menciona que “(...) las obras transgresoras consisten en representaciones individuales que dependen de las representaciones colectivas, pero subvirtiéndolas,



Imagen 3.2  
(página anterior y actual)  
**Foto-poro**  
Autor: Pablo Pérez-Mínguez (N.D)

que constituyen nuestra visión del mundo” (Julius, 2002:156). Así, aunque existe un marco ante el ideario colectivo en el que las obras transgresoras se basan, estas siempre subvierten este sentido, se superpone el sentido de lo individual sobre lo comunitario, que deviene como el resultado de la construcción subjetiva del mundo.

Este espacio de la subjetividad es esbozado por Pedro Almodóvar, quien usa a Patty Diphusa, su alter ego en la ficción como ejemplo del egocentrismo de la época. En esta ocasión Patty relata su encuentro con el director de la revista *La Luna*<sup>3</sup>, y su inicio como colaboradora con la misma:

A pesar de mi corta edad, YO he conocido a mucha gente, pero a quien conozco mejor que a nadie es a MÍ MISMA. Creo que es un rasgo de honestidad con los lectores hables de lo que una conoce. El director de esta revista, de todos modos, me concretó: Escribe sobre cualquier cosa de actualidad. Y YO pensé: la actualidad es la capacidad de actuar. Y YO poseo buena dosis de esa capacidad. Soy la actualidad. Quiero decir que me convencí inmediatamente de que lo mejor y más interesante era YO MISMA (Almodóvar, 2014:17).

Sobre este fragmento se detecta ese sentido individualista, que sobrepasa los límites del sujeto hasta elevar al Yo sobre el *nosotros*, este sentido es señalado, además con mayúsculas en las palabras como “YO” o “MI MISMA”. Así se integra al hedonismo como piedra angular del discurso de Patty Diphusa (imagen 3.3), que encaja a la perfección en otras representaciones de esta escena contracultural. En la cita, el sentido hedonista es definido a continuación con el enunciado “yo soy la actualidad”, frase que se entiende como una renuncia a hablar sobre cualquier otro tema: la política, la cultura, la nación, la filosofía e inclusive el arte quedan relegados, dejan de importar ante la imagen del “YO”, que explora el terreno del sujeto. Un exceso de este espacio subjetivo desemboca en un hedonismo, una pasión egocéntrica, que obliga a ver al mundo, no desde una perspectiva comunitaria, como en el Franquismo, sino el mundo a partir del individuo, como si este dependiera directamente del YO para ser creado.

Este terreno del individuo se encuentra el discurso de la pintura de Costus, Mcnamara o el Hortelano, dedicado al retrato de personas en soledad, ensayos del *look* y el *performance* individual. Por ejemplo, las fotografías de Pablo Pérez Mínguez o Miguel Trillo son verdaderos retratos de las individualidades que convergen en el Madrid de los ochentas, que van desde las expresiones más pop y glamurosas, se pasa por las imágenes de travestis hasta las imágenes del mundo *underground*. La característica constante en estas series de obras es la presencia de una persona que lleva el peso del discurso, y convierte al individuo fotografiado en el propio discurso, un texto a analizar desde su vestimenta, peinado, maquillaje, poses y demás representaciones de su propia corporalidad.

Estas imágenes del individuo se contrastan a la perfección y conviven con esta otra parte del binomio: lo



Imagen 3.3  
Mcnamara y Patty Diphusa  
Fragmento de fotonovela: Toda  
Tuya en el Víbora (1982)

colectivo, que es la colisión de estas personalidades en un mismo espacio, los múltiples mundos de los cuales habla Alaska que conviven dentro de uno mismo. Madrid se convierte en una escena donde todas estas individualidades se exponen en una gama que da el colorido a la noche en la ciudad, retratadas por pintores como Ceesepe o Guillermo Pérez Villalta, encargados de retratar escenas de la vida nocturna: conciertos, discotecas o las calles madrileñas, en donde el bullicio y las multitudes abarrotan las calles de una ciudad.

Más allá de la elevación de lo individual sobre lo colectivo, o la elevación de grandes masas juveniles, la transgresión, entendida como ese cruce de fronteras y esa pérdida de las mismas, trae a cuento una ruptura entre la identidad personal y colectiva, para tirar a esa delgada línea que tira las representaciones individuales sobre los discursos masivos. Aquí importa sobre todo, la ruptura de la barrera del papel del autor en la obra, como en la colección de Costus señalada por Manzanares (2008), la exposición *Chochonismo ilustrado* era un mero acto de diversión, así definido por Naya, hecho por amor al arte, en donde se exponía, desde el catálogo su filosofía chochoni. De esta manera, poco importaba quien fuera en verdad Costus, pues de igual forma convivían en un ambiente desjerarquizado las pinturas de Naya, con los dibujos de otros artistas y cartas de Alaska bajo el seudónimo de “Angustias” hacia la revista Pronto, donde cuenta sus desgracias sentimentales al estilo *chochoni*.

En esa exposición se transgrede el papel de la autoría, que deja de importar tras un pseudónimo “Casa Costus”, en donde, como menciona también Manzanares, algunas de las creaciones eran verdaderos cadáveres esquicitos, dibujos que iniciaba algún individuo y era terminado por otros. En este sentido, la autoría pierde importancia, ese elemento que cobra fuerza en el arte del siglo XX, pues, como lo dice Guberns (2005), la autoría es un concepto que toma fuerza en la sociedad individualista, pues antes las obras dependían de talleres, y ¿qué no es, sino esta imagen de un taller lo que ocurre con Casa Costus y su exposición de *Chochonismo ilustrado*?

Esta ruptura del papel de la autoría, deja lugar a la transgresión del binomio de lo propio y de lo ajeno, para considerar que la *Movida*, al estilo del *pop art*, apropia elementos de la vida popular para crear sus representaciones, a la vez que plagia y se adjudica estilos, citas directas y elementos de otros artistas para integrarlos en sus creaciones. Como lo refiere Almodóvar en el prólogo de la antología de Patty Diphusa: “(...) cuanto más plagiábamos más auténticos éramos (...)” (Almodóvar, 2014:8).

El plagio y la apropiación, vista desde una ética es una transgresión de ese espacio de lo propio, que se puede ver como una infracción de los derechos de autor, una patología sobre la cual Gubern (2005) dedica todo un capítulo en su libro. En este caso, señala una violación no estética, sino ética, que discute la historicidad de la obra

en sí. En cuanto a la imitación artística, el autor explica que “es muy común el uso de la técnica del pastiche, en la que el falsificador combina partes diversas procedentes de un artista determinado para crear con ellas una nueva composición, que aparenta ser suya” (Gubern, 2005:54).

Este pastiche no es otra cosa más que un ejercicio intertextual, que relacionan a la creación actual con la imagen anterior. Aquí cabe la mención de la obra de Fabio McNamara, en especial, como sus versiones de la Marilyn de Warhol, mismas que reproducen parte de la obra original, para después integrar diferentes elementos: un estilo punk, un parche en el ojo, etcétera. Sobre este autor es interesante el desarrollo de su obra hasta la fecha, pues en el año de 2015 abre una exposición con el título *No doy crédito*<sup>4</sup>, expresión que hace referencia directa al plagio de otras obras, a partir del pastiche ya mencionado, donde se toma a la transgresión de autoría como una instancia creadora. En esta colección, podemos encontrar mezclados en una misma obra a los nenúfares tan característicos de Monet, junto con los autorretratos de Warhol, o la superposición de las imágenes de Mikey y Mimey Mouse de Disney. Es él ‘no dar crédito’ una isotopía que se activa desde el ejercicio intertextual y crea obras que transgreden el espacio de lo ajeno, adjudicándose la autoría de otras obras, haciéndolas propias, sin dar crédito, precisamente a los autores originales de las obras en cuestión.

Sobre la apropiación de lo ajeno Julius (2002:87) menciona que:

Los delitos de destrucción al final de un acto que inicia con una obra original, a continuación pasa por las adaptaciones, la parodia, la vulneración de los derechos morales, la violación de la propiedad, la supresión u otra vulneración de la libertad de expresión, y por último llega al daño en propiedad ajena.

El plagio de imágenes representa una profanación de las obras de arte y un atentado hacia la cualidad de autoría, que es vista desde un plano lúdico, a través de la risa, de la parodia y que, con base en el ejercicio intertextual que esta parodia representa, la obra transgresora se interconecta con la obra plagiada y baña a esta de un nuevo sentido, lo violenta. En este sentido, vemos que las obras de la *Movida* se basan en otros artistas del plagio, por ejemplo en la obra de Duchamp de *L.H.O.O.Q.*, que pasan de ser simples postales de una imagen de la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, para convertirse, tras ligeras modificaciones del autor, en una ‘nueva’ obra de arte.

Al retomar la idea de Gubern, sobre la individualidad de las obras y la defensa de los derechos de autor como consecuencia de la modernidad, si analizamos la historia del arte, podemos encontrar que varios artistas basan sus obras en otros artistas preexistentes, realizan estudios y esbozos de otras obras, en ocasiones al incluir simplemente la temática o las poses de los personajes o el estilo del pintor. Si bien, estos ejercicios no dejan de ser estudios de las

obras, con el paso del tiempo se convierten en obras artísticas independientes, por ejemplo, la adaptación de la obra de Tiziano de *Adán y Eva* de 1550, por Rubens entre el año de 1628-1629, en donde las diferencias son mínimas: Rubens añade un loro rojo a la escena mayor detalle en las manos de Adán, además de un cambio en la posición de los dedos, la mirada del ángel-serpiente deja de estar postrada en Adán y se concentra en la figura de Eva, la hoja que tapa el sexo de Adán también desaparece, pero sobre todo, se incluye voluptuosidad en las formas de los personajes, un toque de celulitis muy peculiar del estilo de Rubens.

Si se dejan estas diferencias de lado, la reproducción respeta los elementos de la escena, las posturas de los personajes y la armonía de la obra de Tiziano. Estos estudios, representaban en esta época una admiración de los artistas, que reproducían los cánones y la estética de sus predecesores, pero con el paso del tiempo, estas copias pierden ese sentido de admiración y se inmiscuyen en la burla y en la parodia, elementos presentes en las obras de la posmodernidad.

En Almodóvar, las referencias al plagio son una constante. Por ejemplo, en la película *Todo sobre mi Madre*, realizada tiempo después del fin de la *Movida*, pero que muestra a un personaje falsificador de cuadros, o a la misma Agrado, quien utiliza una imitación de un abrigo de Chanel. El concepto de “lo ajeno”, como un espacio de inclusión de otras representaciones, deja paso a la siguiente transgresión, la de lo nacional y lo extranjero, pues se relaciona a lo nacional como “lo propio” y a lo extranjero como “lo ajeno”. En entonces, esta transgresión de la identidad sobrepasa a la obra y refiere a uno de los pilares de la concepción del régimen franquista: la elevación de lo nacional.

Lo nacional, visto como un elemento de control de un régimen autoritario, queda transgredido tras la entrada a España de nuevas tendencias artísticas, sociales y culturales, mismas que permiten la entrada del *pop art*, con las películas de Warhol o la ya mencionada exposición y visita del pintor a territorio madrileño. La entrada de música nueva, más allá del flamenco como el punk o el gótico influenciaron en su época al panorama musical y a la moda de esta época.

Pero, la transgresión de lo nacional y lo extranjero, en este caso no supone la predilección de un polo sobre el otro, sino una fusión de ambos en un ambiente común, la elevación, casi llega a la burla de íconos de España, como las muñecas flamencas de Marín, las canciones de Lola Flores, que conviven, en la misma jerarquía con íconos del cine de Hollywood, la imagen de Marilyn Monroe o la música de David Bowie, *The Ramones* o *Siouxsie*.

En este caso, se pierde esa diferencia entre lo propio o lo ajeno, al nacionalizar estilos como el *pop art* o el *kitsch*, para inmortalizar íconos españoles y extranjeros, sin hacer la menor discriminación de los mismos. Un buen

ejemplo de esto es el diseño del Bar Vía Láctea, en manos de Costus, en el verano de 1978. Esta decoración queda descrita por Manzanares (2008:49) a continuación:

El arte del bar Vía Láctea repite el sentido de fluir entre los íconos nacionales con los internacionales, poniendo en discurso a la tradición típica española con la nueva realidad venida de fuentes internacionales, “así un magnífico retrato de Lola Flores convivía como ‘monumento’ con el de Sophia Loren, Eva Gardner, Jerry Lewis, Roger Moore y Elizabeth Taylor, Virginia Mayo, James Cagney y Joan Crawford, Yul Brinner, Fred Astaire o Bridgite Bardot.

Así, el arte del bar de la Vía Láctea (Imagen 3.4) da cuenta de esa ruptura de los márgenes entre lo nacional y lo internacional, y hacen de este espacio un verdadero desfile de estrellas. En este caso, el sentido nacionalista queda transgredido al utilizar íconos de la identidad española (eso que Manzanares llama *Typical*), junto a los íconos glamurosos de la cultura hollywoodense, en aras de encontrar esa nueva imagen de lo hispánico. Otras representaciones del momento, como los cuadros de Mcnamara, en torno a figuras como Warhol y Bowie, o inclusive, un poco fuera del terreno madrileño, encontramos, la obra de José Pérez Ocaña, en su *performance* titulado “*Ocaña, der Engel der in der Qual singt (Ocaña, el ángel que canta en el suplicio)*” (1979), que es una plática entre un afiche de tamaño real de Marilyn Monroe con Ocaña travestido como flamenca, en el dialogo, Ocaña llama enunciativa en repetidas veces la belleza corporal de Marilyn y su fama, señalándose a ella misma como una “marginal”: “Marilyn eres bella como el alba (...) yo soy una mujer marginal” (Ocaña en Courant, 1977), a la vez, también realiza este juego entre lo nacional y lo extranjero al preguntarle “¿Marilyn, tú no conoces Andalucía?” (Ocaña en Courant, 1979) y en el momento final, Ocaña se quita su rebozo para cubrir el poster, mientras le canta una canción sevillana que adopta con el nombre de Marilyn: “Marilyn yo te amo y yo te quiero” (Ocaña en Courant, 1979)<sup>5</sup>. El *performance* termina con Ocaña, quien carga el afiche y dice: “Marilyn no existe, Marilyn no es más que un afiche”. En estas obras, además de jugar con lo ajeno y lo propio, lo nacional y lo extranjero, también entra en juego el papel de lo elevado y lo bajo cultural, al considerar estas representaciones de íconos populares españoles y extranjeros como verdaderas obras de arte.

Los artistas que plasmaron de forma concreta esta desjerarquización del arte elevado y el arte popular y bajo fue Costus, pues es en la obra entre pop y *camp* de la pareja conformada por Enrique Naya y Juan Carrero, pues en su obra plasman cuestiones de la cultura popular española, vistiéndola de alta cultura: las muñecas de Marín o la prensa rosa de las revistas como el *Diez Minutos* y el *Hola*, de las cuales salen retratos que conviven en la misma galería, junto a obras religiosas y retratos de la Duquesa de Alba o de Carmen Polo, viuda de Franco.

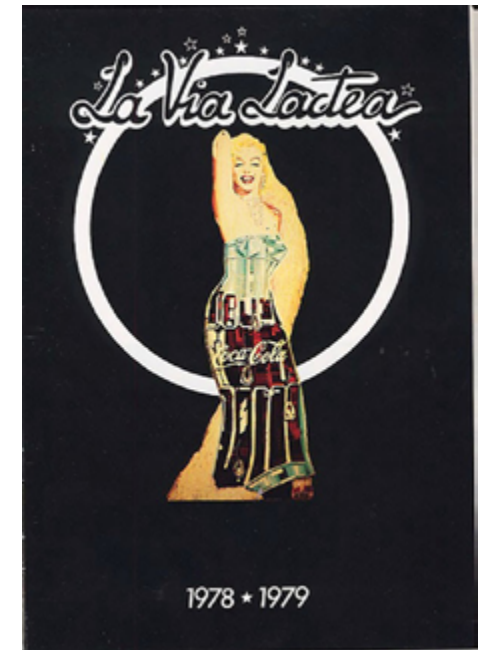


Imagen 3.4  
**Marilyn (Vía Láctea)**  
Autor: Costus (1982)

Sobre esta ambigüedad de Costus entre lo elevado y lo arte bajo, esta es un guiño hacia lo mercantilista, íconos de la alta cultura que pierden su nivel jerárquico, y son mezclados como un pastiche o desde el bricolaje con elementos contraculturales. Así y como lo refiere Manzanera (2008), obras como las pinturas de íconos reales o políticos Sha de Persa y Farah, Grace Kelly o incluso la misma viuda de Franco, logran perder el enfoque de las mismas, pues en el fondo no se sabe si estos cuadros son realizados bajo la más grande admiración y respeto hacia estas figuras y lo que ellas representan, o, por el contrario, la vulgarización de las mismas, desde el *pop art*, consiguen ser una crítica de su estilo de vida y de sus riquezas, una mirada inquisidora vista a partir de la lluvia. Las pinturas conllevan entonces esta dualidad de crítica/admiración, encontrándose en un punto medio indescifrable, un bricolaje entre los lujos de una pretendida alta cultura, que juegan y se mezclan con el mundo de la moda, la publicidad y las revistas de corazón, imágenes de prensa, en un espacio donde las jerarquías y los niveles importan poco.

Lo elevado y de lo *underground* integra uno de los binomios principales de la *Movida madrileña*, esa mezcla entre lo canónico en el arte con lo popular deshace la jerarquía los niveles artísticos que se respetaban hasta este momento. En primera instancia, cabe recalcar el origen marginal del movimiento, pues, como es señalado por Fouce (2006) al mencionar que lo que ahora se conoce como *Movida*, inició en torno al Rastro, un mercadillo situado en el barrio de La Latina, en el centro histórico de Madrid. Aquí se juntaron, por un lado personajes como Alaska Fernando Márquez y Enrique Sierra se reunían a discutir y teorizar sobre el punk, mientras que en otro lado del rastro se desarrollaban el *Casorro Factory*, integrado por Alberto García-Alix y Ceesepe, quienes se dedicaban a reproducir, traducir y vender cómics americanos, a la vez que barcelonesas, como *La Piraña divina*, y fanzines de autoría propia como el *Carajillo Vacilón*.

La *Movida* pasa de una gestación marginal a convertirse en la imagen de referencia de identidad española, que envuelve tanto el arte como la vida social, apoderándose súbitamente de los medios de comunicación, en donde la TVE se convierte en el principal promotor del movimiento y amplía su gama de programas con temática musical y el nacimiento de la *Edad de Oro* o la *Bola de Cristal*, espacios para propagar y normalizar las ideas que se gestaban en el Madrid de entonces.

Pero, al margen de esta fama tan repentina como efímera, muchas de las obras de los artistas del momento fueron discriminadas y aún lo son, por no considerarse representaciones artísticas, sino viles obras frívolas. En este sentido, la frivolidad fue vista como una vacuidad más no como una construcción estética, así, las representaciones de la *Movida* son duramente criticadas como pintura de moda, que deviene en efímera, al representar solamente

elementos pasajeros. Esto es al menos uno de los elementos que los críticos señalan de la obra de Costus, y que a la vez se puede aplicar a un gran número de artistas de la época, como las fotografías de Pablo Pérez Mínguez, realizados a artistas del momento, donde se ve ejemplificada la moda que se vivía en aquel entonces, el elemento frívolo de la vida nocturna que encarna el hedonismo y egocentrismo del que ya se habló en este capítulo.

La *Movida* tiene un dejo de marginalidad, que se cataloga como una contaminación tanto de las tradiciones locales, como de todos los elementos exteriores, estilos, culturas, etc. que se desarrollaban en ese momento. Así, en este momento de inicio, cuando se tiene un alto interés por los artistas de la *Nueva Figuración Madrileña*, los artistas de la *Movida* quedan marginados y descalificados por su contenido banal, que bien, como dice Manzanares (2008), esta banalidad es un eufemismo para referir la falta de contenido histórico de este movimiento, lo cual lo ha alejado por algunos años de la historia del arte.

La historicidad es otro elemento que importa poco dentro de las representaciones de la *Movida*, pues en un mismo espacio se presentan elementos propios de la modernidad y se hace una mirada hacia el pasado para rescatar en forma de ironía íconos españoles, estigmas del franquismo. Esta dualidad produjo, en un primer acercamiento una gran controversia, puesto que durante la transición todo lo que tuviera un tufo de franquismo, olía a rancio y era preferible olvidarlo, pero, de igual forma, las representaciones de identidades de la modernidad resultaban bastante abyectas para su aceptación en el plexo social.

En este caso, la transgresión va ligada con un cierto sentido de melancolía que une a las obras transgresoras con un pasado y una historicidad, que se presenta, de alguna manera como ahistórica, debido a la inclusión de forma tan directa de alusiones al pasado y su mezcla con las realidades del presente lo que hace difícil descifrar si el arte de la *Movida* venera o se burla de su pasado más reciente. Lo cierto es que lo transgrede, para producir una ruptura y un acto de violencia: “Lo transgresor tiene que ver con la violencia necesaria del artista hacia sus antepasados” (Julius, 2002:99).

E incluso, esta burla se extiende a la idea del futuro presentada por la modernidad, o la ya mencionada posmodernidad, sobre la cual algunos integrantes de la *Movida* ironizaban, como Carlos Berlanga lo hizo en diferentes viñetas, en donde sus personajes son un reflejo de la frivolidad, una ironía del llamado regreso de la modernidad: “Reflejó la moda en sus letras pero también en sus pinturas, dibujos y viñetas. Y si no que se lo digan a *Olga Zana* cuando nos recibe en su hogar, a *Nylon de Kooning* cuando va a las galerías de arte y a *Petri Facida* sirviéndonos los dri-martinis”<sup>6</sup> (Alvarado en García, 2009:20), en sus viñetas se presenta un discurso de la frivolidad, siempre

otorgado a sus heroínas, mujeres de clase y con mal humor, con una obsesión por “ser moderna”, que incluye burlas hacia el arte abstracto y a las galerías de arte moderno.

Aunque mientras en la pintura, el cine o el *performance* vieron en el pasado una fuente de inspiración para ironizar y presentar un discurso intertextual en otros terrenos, como la fotografía, la literatura o la música establecieron una narrativa del presente perpetuo en donde la importancia del momento y del instante se eleva sobre lo duradero, instalado en el idealismo punk del *No future*, que como refiere Mcneil (en Fouce, 2006:49-50):

Detrás del No future había una invitación de vivir el día a día con la máxima intensidad posible, aquella maravillosa fuerza vital articulada por la música trataba de corromper todas las formas; decía a los chicos que no esperasen a que les dijeran que hacer, que creasen su propia vida.

Es quizá este sentido del *no Future*, lo que provocaron un desenfreno pasional hacia vivir el instante, frivolar y elevar lo efímero como lo menciona Almodóvar a través de Diphusa: “YO soy la actualidad”. Este desenfreno y urgencia por apreciar el instante es el desbordamiento que juega, en el primer encuentro con la experimentación de las drogas y la promiscuidad sexual, sin considerar las consecuencias, porque estas están en un futuro *obsoleto*. Tanto en el arte, como en la literatura la espontaneidad toma las riendas de las creaciones, por ejemplo, en el movimiento literario se opta por composiciones cortas, como la poesía o el cuento, obras que son publicadas en revistas como *La luna de Madrid* o *Madrid me mata*. Algunas de estas composiciones exploran esta espontaneidad y este desenfreno por la vida, como el siguiente poema, incluido en el catálogo de la exposición Chochonismo Ilustrado, escrito por Fabio Mcnamara (Costus, 1981):

IBIZA  
Me voy a Ibiza en Agosto  
Por la mañana me pongo un modelo  
y me voy a Montesol de petardeo,  
luego me voy a la playa  
me tomo un ácido y me fumo un porro  
y si te pica el coño  
te vas a los pinos  
a echar un polvo  
la mitad de la isla es pa mi  
y la otra mitad pa la Úrsula Address

Este poema, con una temporalidad que anuncia un futuro muy cercano, “Me voy en agosto” utiliza la forma del

presente para referir acciones aún no ocurridas como por ejemplo “me pongo un modelo” o “me voy a la playa”, en vez de seleccionar la forma en futuro “me pondré” o “me iré”. Más allá de estas predilecciones gramaticales, este texto resulta interesante al analizar la espontaneidad del mismo, estructurado como una secuencia de versos rápidos e interconectados por acciones con un cambio brusco de motivo y escenario: iniciamos en un punto presente desconocido, para transportarnos hacia Ibiza, luego rumbo a Montezol, a la playa y finalmente los pinos.

Este carácter efímero se conecta con la banalidad y esta a su vez con la megalomanía, pues desde terrenos semióticos, se presenta un discurso del simulacro que se basa en un querer-hacer (y si te pica el coño) y un poder-hacer (te vas a los pinos/ a echar un polvo), estas líneas expresan la libre voluntad del narrador, quien habla en primera persona y refuerza al final el sentido egocéntrico al indicar que la isla es, la mitad de su pertenencia y la otra le pertenece a la actriz suiza Ursula Andress<sup>7</sup>, un ícono popular de aquellos entonces.

El poema transgrede, en las cortas líneas bastantes de las fronteras analizadas hasta el momento, lo personal vs. lo ajeno, lo nacional vs lo extranjero, lo individual vs lo comunitario, e inclusive incluye elementos que van más allá de las transgresiones ya señaladas que recaen en plano ético, al meterse con el tabú de la promiscuidad y la drogadicción, formando parte de discursos que relacionan las pulsaciones de la vida y de la muerte.

Así, la *Movida* encuentra un punto clave en transgredir las fronteras entre la vida y la muerte, la sexualidad aquí, como una pulsación de la vida convive de forma lúdica con los peligros de la muerte, en donde se pierden las fronteras que las dividen, y se encuentra en la muerte un cierto placer sexual y en el sexo una amenaza mortal. Esta convergencia entre *eros* y *tánatos* que ya es constante en la historia de del arte desde la antigüedad, es referida constantemente en la *Movida*, en donde la violencia del acto sexual es una de las constantes como el ya citado ejemplo de la escena de la película de Almodóvar *Laberintos de Pasiones*, en donde Fabio McNamara llega a un punto de orgasmo y placer sexual al ser violentado y mutilado con un taladro eléctrico.

Como esta, las alusiones a la sexualidad en el discurso de la *Movida* son bastas, por ejemplo en la música, canciones como *Me gusta ser una zorra* de Las Vulpes, *Un hombre de Verdad*, de Alaska o cualquiera de las canciones de Almodóvar con McNamara. También dentro de la literatura y la poesía se exploraron los discursos del erotismo, incluidas en revistas como *Madrid me mata* o *La Luna de Madrid*, sólo hay que recordad las historias del alter-ego de Pedro Almodóvar Patty Diphusa, actriz porno y sexsymbol internacional, quien en esta revista publicaba sus historias cargadas de erotismo e ironía. Este tipo de discursos, que hubieran sido altamente prohibidos en el franquismo, encontraron en el panorama del Madrid de la transición un panorama de creación y exploración,

y fue sin duda la fotografía donde se presenta a la sexualidad desde los ojos de la libertad o el libertinaje.

En este tenor, cabe resaltar el trabajo fotográfico de Alberto García-Alix, que introduce al espectador hacia lo más *underground* de la escena Madrileña, para fotografiar prostitutas, travestis y drogadictos, al mostrar una realidad marginal, “Si entendemos lo marginal el que vive en el límite, entonces deberíamos establecer primero cuales son estos límites. Los límites son los propios de la vida, de su vida. (...) sus amigos, sus parejas, sus encuentros más fortuitos donde algo le une con el retratado” (Combarro, en García-Alix: 2009:62). Así, en el tema del desnudo y representaciones sexuales para García-Alix son tomas de su propia realidad, una muestra de una experiencia de su subjetividad, que imposibilita y anula el alejamiento de estas obras.

En cuanto al desnudo, a diferencia de la pintura, la fotografía propone ““(...) una imagen más cruda que además autentificaba que lo mostrado había estado realmente ante la cámara, convertida en notorio visual” (Guberns, 2005:218). La fotografía de desnudos, según el autor, rompen la barrera de la representación, para convertirse en presentaciones que exhiben el texto corporal que deja, en un sentido, de verse como una obra de arte y deviene como meras representaciones pornográficas al mostrar la realidad del cuerpo humano. El autor también refiere que, desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, el cuerpo humano exhibido en acción puede ser considerado como un texto (texto corporal) en tanto que ofrece a un lector un soporte que contiene al sujeto, al verbo y al predicado, en un flujo continuo de enunciados que se encadenan entre sí.

El retrato pornográfico en las obras de García-Alix deviene en un acto abyecto, y dejan de convertirse en representaciones del cuerpo humano, para pasar a ser presentaciones de lo carnal, actos pornográficos que desdibujan esa línea del cuerpo como privado. Al tomar por ejemplo imágenes como *La princesita* (1988) (Imagen 3.5), en donde se revelan los senos de una mujer y un cuerpo casi desnudo, a excepción del rostro, que es cubierto con una máscara negra de sadomasoquismo, que impide el reconocimiento de este personaje. Así, se transgrede la misma representación del desnudo y esta pornografía no se revela por completo al incluir un elemento desconocido en el retrato, un rostro no revelado.

Pero, más allá del sentido pornográfico que se revela en el primer plano, las fotografías de García-Alix incluyen en esos blancos y negros pulsaciones que juegan entre el erotismo y la muerte. Incluso el mismo autor menciona que: “¡Aleluya! Para bien o para mal asocio a la fotografía con la muerte. A más muertos, más fotografías hacía. Es cuestión de matices, de luces y sombras... Cambié incluso de cámara. Pasé a un mayor formato de negativo (...)” (García-Alix en Sánchez, 2007:254).



Imagen 3.5  
**La Princesita**  
Autor: Alberto García-Alix (1988)

En este sentido, el juego entre la vida y la muerte se hace presente en las fotografías del autor, que bien, fue uno de los artistas más *underground* de la *Movida*, y se movía en ambientes de la drogadicción, la prostitución y la muerte. Esta mezcla de la vida y muerte se vuelve irónica y lúdica en canciones como *Gran Ganga*, de Almodóvar en compañía con Fabio McNamara, sobre ella Fouce (2006:176-177) menciona que:

“describe la vida de ‘sexo, lujo y paranoia’ como una ‘continua temporada de rebajas’. Los dichos populares como ‘Voy y vengo y por el camino me entretengo’ comparten espacio sonoro con un personaje que es de Teherán (...) (en el coro) reelabora las preguntas que el enunciador principal se hace a sí mismo y las lanza hacia el público produciendo un evidente efecto irrisorio.

La canción, en este sentido. Introduce en menos de tres minutos que dura la canción elementos propios de la sexualidad y del placer, aunados con las dudas propias de la vida humana “¿Quién soy yo y a dónde voy?”. Una vez realizadas estas preguntas, tanto en primera y en tercera persona, la letra juega con el destino y la finalidad de la vida, al mencionar que “mi vida es puro vicio/ y eso me saca de quicio”. Almodóvar y McNamara en este sentido realizan canciones que incluyen e ironizan el concepto de vida. Un ejemplo cinematográfico de esto es la película *La ley del deseo* (1987), una película que muestra en el principio la frivolidad de las fiestas y la drogadicción vivida en la *Movida*, para poco a poco tornarse en un drama oscuro en donde el discurso pasional del deseo entra en juego.

*La ley del deseo* es la primera película realizada bajo la productora El deseo, fundada por Pedro Almodóvar en compañía de su hermano Agustín Almodóvar. Sobre la misma, Agustín Almodóvar, menciona que la realización del filme es uno de los momentos más importantes en su vida y señala que:

“una película de amor entre hombres que no era lo que en aquel momento el cine español esperaba, (fue) una película que se prejuzgó mucho, yo recuerdo que en aquel momento el director general de cine en aquella época que era Fernando Mendez-Leite, la película se presentó a unas ayudas que daban a proyectos en aquel momento y la primera comisión la rechazó y el comentario sutil fue ‘es una película de maricones’ (...) Yo creo que es una película que nos ha definido mucho, como espíritu, como mentalidad, como ideología del cine (...) mostró un modelo de cine, un modelo de creatividad (...) (Agustín Almodóvar, 11 de Noviembre de 2015)<sup>8</sup>.

Al adentrarse en el discurso que ofrece *La ley del deseo*, este se presenta como la enunciación del deseo en donde lo carnal juega el papel principal en las interpretaciones que provocan un exceso que lleva a los actantes a formarse a sí mismos, desde el discurso del deseo excesivo, aquí apela a una pasión más que nada carnal y patémica.

En un apartado más adelante se tratará a profundidad las transgresiones de sexo e identidad de género que explora la imagen en la *Movida*, mientras tanto, se puede enumerar el otro elemento de la dicotomía, referente a la muerte, otro elemento muy presente en la película, que se resalta en la escena del faro, en donde el personaje de Antonio decide acabar con la vida de Juan, anterior amante de Pablo. Tras un forcejeo, se incluye en el acto de asesinar una pasión sexual, que transgrede la imagen del beso amoroso, convirtiéndolo en un acto peligroso, una mordida en el labio que conlleva a la muerte (imagen 3.6).

En este caso, la presencia de la sangre es otra constante: el labio de Juan sangra al ser mordido y, posteriormente su sangre se derrama junto al mar; de igual forma el labio de Antonio sangra tras ser mordido por Pablo y posteriormente, Antonio se suicida, tras darle un último beso a Pablo. Aquí, el beso y la boca se vuelven un elemento crucial, tanto en contenido pasional como en el plano de la violencia mortal, que elude, más allá de la pasión un acto caníbal. Este, en la historia del arte se muestra como constante en obras como *Dante Y Virgilio En El Infierno* (1850) William Adolphe Bouguereau, obra que narra uno de los pasajes del infierno de la *Divina Comedia*, en específico, en el apartado de los falsificadores. Estos personajes son asociados con un hereje alquimista de nombre Capocchio, mordido por un usurpador de identidades que vivió en Florencia en el siglo XII, con el nombre de Gianni Schicchi. Otras obras son, por ejemplo, *El Jardín de las delicias* del Bosco o *Saturno devorando a un hijo*, por Goya.

Sobre el beso, se señala la obra de Ouka Leele, de 1982, en donde las bocas de los protagonistas son estiradas con pinzas, y permite tener un acercamiento a los dientes de los protagonistas, en donde se transgrede el espacio de lo privado del beso, y a la vez, las representaciones del mismo en la historia del arte. Es, tanto en la mordida como el beso, la boca juega un papel central, y en la película *La ley del Deseo*, este elemento se encuentra referido en múltiples ocasiones: desde tomas de primer plano hacia los labios de los protagonistas, el policía quien pide, de forma directa a Tina que le sonría, el nombre de la obra dirigida por Pablo *La voz humana*, hasta la armónica en forma de labios o la camisa con labios que utiliza Hada mientras hace el pacto de silencio.

Así, en la escena final podemos entender el valor del beso al escuchar a Antonio decirle a Pablo “Te gusta, me has enseñado tú” refiriéndose a la forma de besar, para posteriormente suicidarse. La sangre en esta escena y a lo largo de la película tiene un papel crucial. Su importancia se adivina escenas antes, cuando, en medio del hospital, Tina recibe la noticia del accidente de Pablo y en la pared está un cartel que promociona la donación de sangre, con el siguiente mensaje: “Haz algo que no está de moda: Si tienes sangre, dona un poco”. El ámbito de la donación de sangre, es reforzada no sólo en esta película, sino a lo largo de la filmografía de Almodóvar: por ejemplo la escena

Imagen 3.6  
(página siguiente)  
**La mordida del vampiro**  
Fotograma de *La Ley del Deseo*  
(1987)





Imagen 3.7  
**Enrique Vampiro (Saga Vampírica)**  
 Autor: Costus (1985)

Figura 3.1  
**Transgresión del signo (vampiro)**  
 Autoría propia (2016)

de obertura de *Todo sobre mi madre*, o la escena de teatro del final, en donde Huma Rojo recrea un poema de Lorca. En el filme *Los Abrazos rotos*, la revela el sentido oculto de la donación de sangre, atribuida, en un libreto ficticio sobre una secta de vampiros en donde “Dona Sangre” era el seudónimo que utiliza la jefa de esta asociación para obtener sangre a partir de los bancos en hospitales.

Al poner en juego la isotopía de la sangre y el vampirismo, se señalan otras obras que revelan la fascinación de personajes de la *Movida* con los vampiros, donde se incluyen íconos como *Nosferatu*, *Drácula* o la *Saga de Vampiros* de Anne Rice. En la plástica resalta la obra de Costus, *Saga Vampírica* (Imagen 3.7). Sobre esta obra y el tema de los vampiros Manzanares menciona que:

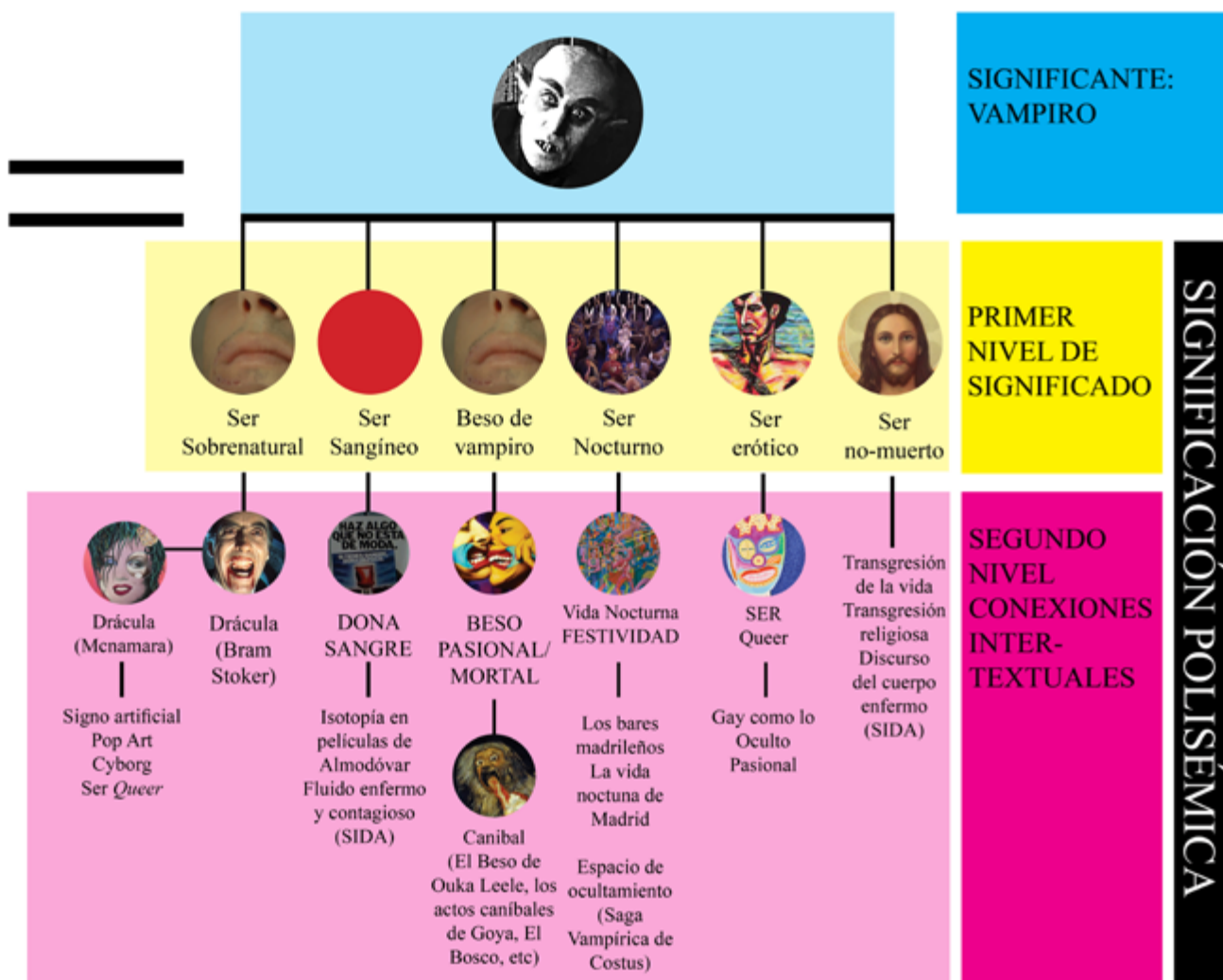
(...) el vampiro, -o mejor dicho, su forma canónica en el Drácula de Stoker- posee ese ‘conocimiento obscuro’ (‘es más astuto que cualquier mortal, ya que su astucia ha ido aumentando a través de los siglos’) domina los elementos y las bestias por medio de su poder y sabiduría, y su propia existencia se encuentra en ese espacio que no puede ser apresado por categorías: ni está vivo, ni está muerto, es un ‘no muerto’ que desafía el binarismo occidental que separa los territorios del más allá y del más acá que tan poco preocupan a otras culturas -el teatro Kabuki es buena muestra de ello- pero que para occidente -como todo lo que escapa del poder ser nombrado de manera reduccionista por una categoría o su contrario- constituye parte del territorio de lo imposible, lo inapresable, lo innombrable y monstruoso (...) (Manzanares, 2008:155)

El autor también realiza una comparación entre los vampiros y la comunidad homosexual en Madrid, sobre todo refiere a la imagen del vampiro como una máscara tras la cual se encuentra el SIDA, enfermedad que terminó con la vida de muchas personas en aquel momento, sufrida también por Enrique Naya, quien dibuja en estos cuadros de vampiros, quizá, como lo menciona Manzanares, como un código secreto, para anunciar su propia enfermedad. El vampiro, como imagen es un recurrente en el arte de la *Movida*, incluso en la música con temas como Drácula de Mcnamara, o incluso en la misma moda, en donde se ve un *look* gótico y oscuro, atribuido a este personaje ficticio. La imagen del vampiro, como signo que se repite a lo largo de las representaciones de la *Movida* se puede analizar a partir de la pérdida de unicidad de la imagen sobrenatural del vampiro y todas las implicaciones ya mencionadas, que se incluyen al esquema de la transgresión del signo (desarrollado en el *Capítulo 2*) de la siguiente manera:

Dicho esquema, además de exhibir gráficamente la apertura del signo vampiro, también resalta las conexiones intertextuales de dicho signo, inscrito dentro de la película de *La Ley del Deseo*, pero que a partir de cada una de las variables de significación relacionan al discurso con otros discursos, desde el personaje de Drácula,



**SIGNO : VAMPIRO**



# Transgresión del signo (vampiro)

la fotografía *El Beso* de Ouka Leele, diferentes discursos *queer*, que hablan del SIDA como un fluido enfermo o discursos de lo oculto, lo profano y la oscuridad.

El aspecto oscuro de la *Movida*, la inclusión de estos personajes abre caminos hacia la presencia de temas más escatológicos, relacionados con la presentación de la muerte, desde la presencia de actos de violencia contra el cuerpo, actos de sadismo, descuartizarían o incluso la presencia constante de los cadáveres como una constante en la *Movida*. En un plano lingüístico encontramos representaciones que van desde canciones como *Horror en el Hipermercado* de Alaska y los Pegamoides, *Sangre* o *Quiero ser santa* de Parálisis Permanente y en la poesía ejemplos como la siguiente composición sin título de Mcnamara (Costus, 1981):

Como bombones tirada en el estiércol  
Porque soy un cadáver fermentado  
Que abona cementerios  
Sirviendo de alimento a los gusanos,  
Soy Fanny la cutre príncipe de las tinieblas  
Pinto a la sombra de la noche en sucios cuadros,  
Que sólo los ciegos y muertos pueden ver  
Porque no los pinto yo  
Los pinta Satán hijo de Lucifer para un  
Museo infernal,  
Que visitan todos los condenados  
Para contemplar la capacidad que va adquiriendo  
La pintura con el piso de la peste  
Mientras un barniz de telarañas  
Protege los cutrefactos colores  
De las demacradas calaveras y leprosos  
Esqueletos.  
Pintados en Costus Cutrefactory  
Cutex

En este poema representa el sentido abyecto de la muerte e incluye tintes oscuros con la mención de figuras como Lucifer. Es un retrato que describe la muerte y los cadáveres, por ende, su lectura transgrede al lector del mismo, a su propia seguridad:

“(estas obras) tienen que ver con los niños, otras con la muerte y con los propios muertos, otras con la violencia infringida al cuerpo, otras con nuestro propio sentido del yo. Algunas apelan como si surgieran de la nada, y sólo somos conscientes de ellas cuando las alteran: cuando las altera el arte” (Julius, 2002:137)

Desde el plano visual, la presencia de cadáveres, sangre, mutilaciones y actos violentos hacia el cuerpo se encuentra en la obra de Ouka Leele en donde la carne y las partes humanas juegan un papel principal; en retratos y autorretratos de García Alix que muestran tanto el cuerpo herido, el cuerpo transgredido (con agujas) y el cuerpo muerto; en las pinturas de Ceesepe, como *San Valentín (paja muerta)* del año 1986, que muestra a un san Valentín desnudo en una cama que es observado por una mujer mientras, con una mano en sus genitales se masturba, con la otra mano clava una flecha en su corazón; en el cuadro de *Lucia Martir (1985)* de Txomin Salazar y ya en el terreno de lo sagrado, las representaciones de la *Piedad* de Costus.

En este sentido, la *Movida* pone en juego otros escenarios en donde se transgrede lo sagrado, Sobre esta transgresión, Julius (2002) menciona que es un artista tiene el poder, en épocas modernas de burlarse de lo más sagrado, como la misma religión. La transgresión de la religiosidad es una constante en la historia del arte moderno y posmoderno, isotopía considerada por Gubern como una patología de la imagen: “En el campo de la contracultura y de las experiencias provocativas o subversivas de carácter marginal han aparecido numerosos ejemplos de voluntad religiosa transgresora” (Gubern, 2005:147).

Al seguir con el filme *La Ley del Deseo*, el juego con los temas religiosos se presenta como constante en la narrativa del filme, al encontrar, como en la obra pictórica de Costus un referente directo hacia la Inmaculada de Murillo, virgen que está presente en el convento que visita el personaje de Tina en su intento por regresar a esa infancia. Así, la virgen, como ícono de lo inmaculado convive directamente en este desembrague pasional: Tina y Hada realizan una flor de mayo en casa, con una virgen que se encontraron en el camino, a la cual Hada adjudica milagros y es la receptora de las constantes plegarias y rezos de la casa.

La inclusión de la virgen en la narrativa de la película transgrede dos tabúes: el primero el de la religiosidad y el sentido inmaculado de la misma, al incluir a este personaje en un mundo que se dibuja caótico a su alrededor, con relaciones homosexuales, abandono infantil, drogadicción y sobre todo, al recibir los rezos de Tina, una transexual; el segundo transgrede la imagen la imagen de la feminidad, de la cual la virgen era un ícono en tiempos franquistas, un ejemplo de la mujer perfecta o el perfecto *chocho*, como dirían los mandamientos chochonis, creados por Fabio Mcnamara.

Así, la imagen de la mujer queda en entredicho y deviene en ambigua. Esta isotopía se vuelve un motivo constante al incluir a la actriz Bibiana Fernández (transexual en la vida real) que interpreta el papel de la madre biológica de Hada y a Carmen Maura (biológicamente mujer) que interpreta a un personaje transexual quien se encarga de Hada, tras el abandono de su progenitora original.

La imagen de la Virgen queda transgredida hasta el final de la película, con el suicidio de Antonio, Pablo lo sostiene en el suelo y representa la imagen de la piedad, acto que provoca el incendio de la flor de mayo (Imagen 3.8). Acto seguido, hay un primer plano a la máquina de escribir de Pablo que tiene una imagen de la Inmaculada, Pablo golpea a la máquina y le grita ‘Maldita’, sin saber exactamente si se refiere a la máquina de escribir o a la virgen misma. El discurso filmico de *La Ley del Deseo*, muestra así una apertura intertextual que relaciona a los signos e íconos utilizados en el filme con otras referencias e intertextos, mismos que se transgreden a partir de la ironía. A continuación se analizan estos elementos utilizando el modelo de esquema de la transgresión del discurso (desarrollado en el *Capítulo 2*) en la figura 3.2:



Figura 3.2  
**Lecturas del discurso**  
**(La Ley del Deseo)**  
 Autoría propia (2016)



Imagen 3.8  
(página anterior)  
**La flor de mayo y la muerte de Antonio**  
Fotograma de La Ley del Deseo (1987)



Imagen 3.9  
**Tentación, Martirio y Triunfo de San Reprimonio Virgen y Martir**  
Nazario (1972)

Uno de los elementos que son transgredidos en la película es la imagen de la religión (presente en la Flor de Mayo) y sus implicaciones para la moral católica del régimen, sin embargo, este no fue el único personaje que se transgrede en el arte de la *Movida*, sino que la transgresión avanza al presentar de forma irónica la institución católica como tal, como orden simbólico que delimita un control de las identidades en la sociedad. Hay que recordar canciones como *Quiero ser Santa* de Parálisis Permanente, o *Satanasa* de Almodóvar y Mcnamara, incluso en las imágenes de *El Valle de los Caídos* de Costus, o los comics de Nazario, quien desde un carácter abyecto ironiza sobre la religión, sus tradiciones, dogmas y santos. Por ejemplo, la obra de *Tentación, Martirio y Triunfo de San Reprimonio, Virgen y Mártir* (1971-1972), que narra la historia de San Reprimonio, un hombre que vence la tentación del diablo, en este caso representado por un hombre homosexual en la carretera y tras su acto de moralidad es coronado por la iglesia y beatificado, para morir virgen y mártir. En una de las viñetas muestra un altar de cristal que contiene el pene arrancado del cuerpo de San Reprimonio (Imagen 3.9), acompañado con el siguiente texto “Miembro incorruptible del santo que se venera en la Basílica del Valle de los Caídos a donde acuden millares de fieles para contemplar sus eyaculaciones milagrosas cada sábado por la noche” (Nazario, 1972-1973).

Esta viñeta es el ejemplo perfecto del cómo se eleva a un carácter sagrado algo que carece de santidad, o así se ha visto a lo largo de la historia: el semen. La mención de fluidos corporales en el arte nos remite a las pinturas de Miró y Dalí que incluyen representaciones de excrementos humanos, sobre estas obras Julius comenta que “(...) en su grotesca inversión en las prácticas humanas, la obra crea un universo paralelo donde lo sagrado se vuelve profano, el tabú se convierte en tótem y lo prohibido es obligatorio” (Julius, 2002:110). Al tomar en cuenta este argumento de Julius, la transgresión hecha por esta obra invierte los niveles jerárquicos de lo sacro y lo profano, es decir, se elevan actos mundanos, lo cotidiano y lo vulgar.

Esta elevación de lo vulgar, recuerda a la *Mística doméstica* de Ouka Leele, que pretende sublimar lo cotidiano e incluye, en su discurso elementos caseros, objetos del día a día, que sirven como excusas para representar escenas con tintes religiosos e inclusive mitológicos, con representaciones de Adán y Eva o inclusive su serie de cuadros de Peluquería, vistos como estampas de santos moderno. Esta relación entre lo divino y lo mundano, lleva a una apoteosis de lo común:

Peluquería manifiesta sin pudor su obsesión por objetos populares: ventiladores, televisores, calculadoras, botellas de refrescos...; símbolos del progreso transformados en símbolos de la parodia social en la que se encuentra inmersa. Pero el espíritu crítico del arte pop está en ausente. La artista opta por la cara amable, divertida y populista de los objetos y el impacto de estos una vez re-construidos y reubicados (Carabaias en Brihuegas, 2006:23).

En torno al trabajo de Ouka Leele, cabe la mención de la transgresión de los mismos espacios, lo doméstico como una vista hacia lo privado que, al ser transportado a una galería de arte, se vuelve público exhibido ante la presencia de todo el espectador. El espacio en este caso, juega un papel muy importante para el desarrollo artístico y su relación con el concepto de lo sagrado, no sólo en la *Movida*, sino en las representaciones del arte contemporáneo. En torno a las relaciones espaciales y al concepto de lo privado y lo sagrado, el profesor español Jesús Gonzáles Requena (2005) crea el aparato psíquico, con base en las divisiones de las cuevas en la prehistoria y los diferentes significados que representaba la misma: los espacios definidos son el interior de la cueva, en donde se funda la vida en sociedad y las normas de convivencia básica, en este espacio se prohíbe la violencia; espacio exterior de la cueva, el mundo salvaje, el lugar de la casa y la supervivencia, un espacio de lo real, donde la violencia estaba permitida, el espacio de las bestias; y por último, el autor va más allá al mencionar un tercer espacio, un espacio doblemente interior, (interior<sup>2</sup>) un espacio donde la vida en comunidad no se encontraba, un espacio privado en donde se encuentran las representaciones rupestres de animales, que en sí son las primeras representaciones de las figuras religiosas del hombre, representaciones de lo real.

Esta tricotomía de espacios es constante en los lugares de rezo de las religiones, en torno a la cristiana, por ejemplo, encontramos a los conventos convertidos en sitios de reclusión, en donde se guardan los espacios más recónditos y oscuros para la oración. En la *Movida*, estas instituciones y estos espacios son referidos, inclusive se menciona a la casa que ocupó la pareja de Naya y Carrero en la calle de Palma número 14<sup>9</sup> como *Casa-convento Costus de estrellas descarriadas*. Sobre el sentido de la reclusión, Alaska menciona que: “Salías, veías todo lo que había en la calle y volvías al convento horrorizada de lo que era la realidad” (Alaska en Manzanero<sup>10</sup>, 2008:290). Lo que se gestó en casa Costus era una creación alternativa de la realidad y el juego con un interior, un convento en donde Nata era una especie de sacerdote de su propia religión hacia lo *kitsch*, donde las vírgenes se sustituían por muñecas de Marín, hechas de plástico y pintadas con colores brillantes: “le hizo cambiar la visión del mundo, darle la vuelta; sustituir a los ídolos sagrados por los profanos, amar a los objetos y descubrir que es la pérdida de los fetiches donde se encuentra la desgracia de las catástrofes” (Manzanero, 2008:68).

El espacio en la narración de Casa Costus es transgredido con la presentación de la muestra de Chochonismo Ilustrado, en la galería de Villalde, pues, con ella se intentó ir más allá del propio concepto de autoría, sino que se intentó reproducir el interior de Casa Costus, para exponer cuadros que, no nacían bajo el concepto de obras de arte, sino como decoraciones para las paredes del domicilio de Palma, número 14. Lo *kitsch* ayuda a publicitar lo privado para transgredir el espacio, mencionado por Gonzales, que llevan a esas obras de un espacio interior (tanto el uno como el dos) a un exterior, a un golpe con la realidad y lo salvaje, que violentan, de esta forma ambos espacios:

(...) lo que se logró con esta exposición es trasladar el día a día de un espacio privado, de las reuniones en Palma 14, a una galería de arte. “La pintura, el diseño, la música, el cine y las revistas del corazón, formaban parte de un todo en Palma 14, y eso será lo que trasladan a la galería sin selección ni discriminación alguna, renunciando a cualquier tipo de etiqueta (incluida la de ‘obra de arte’) con todas las consecuencias que pudiese -que seseaban- generar (...) los mismos Costus describieron el *Chochonismo ilustrado* como esa muestra que se convirtió en la exposición pública de su personal modo de ver la vida.(Manzanares, 2008: 73 y 75).

En este momento, como lo explica Manzanares (2008), la historia privada, que sólo debería de interesar para quienes la vivieron, pasa a convertirse en un foco de atención masiva, puesto que ese traje, esos decorados, esa copa y esas reuniones dejan de ser sólo eso y se transforman en patrimonio nacional. La reflexión anterior arroja esta masividad que tuvo el movimiento, de pronto, esta Casa Convento pasa a convertirse en un bar más, en donde cualquiera podía entrar a tomar algo; las discusiones y pláticas aquí realizadas pasan a ser un tema público, pues con la evolución de los medios de comunicación, lo que se denomina *Movida madrileña* pasa a convertirse en un tema frecuente de conversación, como lo menciona Almodóvar en su epílogo para Patty Diphusa: “(Patty Diphusa) coincidió con el momento en el que se empezaba a hablar de la *Movida*. Las fiestas aparecen en las revistas, las maquetas se convierten en discos, los disfraces en moda y los chismes en columnas impresas” (Almodóvar, 2014:10).

En este sentido, la barrera entre lo público y lo privado se pierde, cualquier cuestión propiamente privada, como una conversación entre amigos puede ser transformada en una tertulia televisada, masificada, y al final, fue el efecto que tuvieron los medios de comunicación hacia la etiquetada *Movida madrileña*, el hacer que una comunidad privada, gestada en parte en la casa con dirección en Palma no. 14, es ahora un asunto televisivo, con seguimiento histórico y mediático: notas de prensa a nivel mundial, referentes turísticos, especiales de radio y colecciones en museos. Los 15 minutos de fama que mencionaba Andy Warhol.

Tanto la ruptura de la esfera privada, como el resto de las categorías analizadas en este tema, son explicadas a partir de una categoría superior, la categoría orden/caos, que conlleva una transgresión que relativiza las normas, y produce un quiebre en el orden, para presentar una ausencia del mismo. Esta transgresión es mencionada por Gubern, como una de las razones principales para la existencia y juicio de las imágenes problemáticas:

Cuando la norma se convirtió, simplemente, en la ausencia de normas y todas las perspectivas fueron sustituidas por puro nominalismo subjetivista, al afirmarse que “es arte aquello que yo designo como arte”. Aunque esta libertad radical no impidió que los escándalos, producidos por las “imágenes ofensivas” siguieran menudeando en el ámbito de las prácticas estéticas (Gubern, 2005:47).

El discurso de la *Movida* inquiera en una desnormativización que irrumpe tanto social, como estéticamente en lo planteado en épocas anteriores (franquismo y el código progre de los primeros años de la transición), de esta manera se produce una fisura en el plexo cultura, y provoca el uso del discurso del bricolaje, una desjerarquización de textos y de mensajes. Estos mensajes en un desorden conviven unos con los otros, sin importar su previa pertenencia como elementos de alta cultura o de baja cultura, si son un mensaje externo o uno interno, sacro o profano, privado o público. Todo tiene cabida y pertinencia. Los discursos de *la Movida* tienen que leerse a sabiendas de este desorden, una transgresión que provoca una interconexión de elementos muy variados entre ellos mismos.

Durante el capítulo presente se ha presentado diferentes discursos de la *Movida madrileña* desde su cualidad transgresora, que afecta directamente a las dicotomías de sentido y dan origen a una creación de un discurso abierto, mutante, efímero e intertextual. A continuación se exponen en la tabla 3.1 las dicotomías transgredidas, en orden de los niveles de transgresión vistos en el capítulo anterior. A continuación se exponen en una tabla que señala de las dicotomías transgredidas en orden de los niveles de transgresión del signo y el discurso, vistos en el capítulo anterior.

Tabla 3.1  
**Relación entre los niveles de transgresión y las dicotomías**  
 Autoría propia (2016)

		DICOTOMÍAS								
		Individuo/ Comunidad	Propio/ Ajeno	Nacional/ Extranjero	Arte Elevado Arte Bajo	Pasado/ Futuro	Vida/Muerte	Sacro/ Profano	Privado/ Público	Orden/ Caos
<b>NIVELES DE TRANSGRESIÓN</b>	<b>Signo</b>	-Pérdida de Unicidad del signo (Signo subjetivo).	-Apropiación de signos ajenos. -Signo intertextual: Risa, ironía, carnaval.	-Apropiación de íconos extranjeros y convergencia con íconos españoles.	-Inclusión y elevación de íconos populares (gitanas, chulos, flamencas) hacia signos artísticos.	-Transgresión en la historicidad del signo. Intertextualidad: Ironía, burla y carnaval.	-El signo del vampiro. -Desnormativa del tabú sexual y mortal. -la violencia puesta en escena.	-Profanación de íconos religiosos. -Apropiación de imágenes religiosas como íconos artísticos.	-Transfiguración del espacio a espacio-tema (en la ciudad de Madrid). -Ruptura del signo privado y público.	-Intertextualidad del signo. -Pérdida de unicidad. -indefinibilidad del signo. -Mutabilidad del signo.
	<b>Discurso</b>	-Micro-discursos (Discursos subjetivos). -Cuerpo como texto. -Discursos comunitarios.	-Plagios (Patología del discurso). -Violación de la instancia de Autoría. -Collage. -Intertexto.	-Inclusiones intertextuales extranjeras. -Trans-gresión de discurso Nacionalista.	Desjerarquización del arte: -Discurso de lo efímero sobre discurso de lo duradero. -Convergencia de discursos marginales y elevados. -Discursos banales.	Discursos efímeros (cuento corto, ilustración, poema, carteles). -Apropiación del discurso 'No Future' y presente perpetuo.	-Discurso pasional (Cuerpo patémico). -Presentación erótica del discurso corporal: Cuerpo erotizado y deserotizado Cuerpo ambiguo. -Presentación del cuerpo perecedero: Cuerpo destrozado, cuerpo violentado. -El discurso del vampiro como la transgresión de la vida y la muerte.	-Desmitificación del discurso. -Convergencia de lo vulgar y lo divino. -Violación del orden simbólico religioso y la moral católica.	-Discursos de la apropiación espacial. -Apropiación del territorio corporal. -Apropiación del espacio público. -Masificación del espacio privado.	-Discurso del collage. -Exceso caótico. -Mutabilidad y discursos efímeros. -Discursos fronterizos (discursos queer). -Mutabilidad de discursos de identidad por discursos subjetivos.

Esta tabla presenta una relación directa entre los elementos tratados en este subtema y la construcción semiótica-intertextual del *Capítulo II*, mismas que arrojan a el carácter efímero, marginal, excesivo, pasional, la autoconstrucción y la mutabilidad como elementos constantes (isotópicos) en la concepción discursiva dentro de la *Movida*. En este caso, se señala que este fenómeno representa, en cuanto al discurso, un punto de quiebre representado por una desnormativización, en donde se imprime una energía violenta a la producción discursiva de este periodo, puesto que cuestiona e ironiza estatutos fijos del discurso nacionalista y religioso del periodo anterior. Es difícil entender lo ocurrido en el arte, el diseño y la vida en España durante los últimos años de la década de los setentas y los ochentas si no se refiere antes a un espacio de quiebre, un lugar falto de estructuras prediseñadas, de discursos homogéneos y rígidos. Un fenómeno muy propio de lo que se conoció como posmodernidad. Este desorden se dibuja en muchas representaciones y textos. A continuación se analizarán las características de un tipo de discurso en específico: el discurso visual.

### **3.2 Transgresión de la imagen en la *Movida madrileña***

Los discursos visuales producidos en la *Movida madrileña* presentan las características mencionadas en el subtema anterior, mismas que lanzan a la transgresión como el hilo conductor de la imagen de esta época, que se define por explorar nuevas figuraciones, a través de una experimentación hacia los elementos formales y cromáticos. Así, la producción visual durante los años de la *Movida* se encarga de narrar nuevos discursos que rompen con las normas de lo que es considerado como artístico o inclusive estético. Esta ruptura ayudó a la búsqueda de una nueva imagen, una forma de expresarla a partir de la pintura, la fotografía, el cómic, el *performance*, la publicidad, el diseño editorial, entre otros discursos visuales que se exploraron durante este periodo.

En cuanto a la dimensión de lo visual, la *Movida* representó un cambio de aire, una exploración necesaria para salir del formalismo que regía los discursos artísticos hasta este momento. En este sentido, Sycet (en Sánchez, 2007) refiere que los artistas de diferentes gremios como los arquitectos, fotógrafos, diseñadores, pintores, cineastas, quienes luego se encasillaron bajo la etiqueta de “la *Movida*”, ya estaban implicados dentro de la renovación y oxigenación de sus disciplinas, lo cual supone una ruptura de las barreras formales y sociales de las décadas anteriores.

Esta ruptura trae consigo una búsqueda hacia nuevas formas de expresión, que sugiere una mirada histórica de las técnicas y estilos existentes: el *kitsch*, el *pop art*, el *punk* e incluso una exploración que reconecta con las

vanguardias de principios del siglo XX: el cubismo y el surrealismo o, al ir un poco más lejos en la historia del arte español se toman influencias del barroco, para rescatar las pinturas de corte y los cuadros religiosos de grandes dimensiones, como los que logra Costus en su colección de *El Valle de los Caídos*, obra que pretende retratar a manera de las grandes cortes españolas, la nueva realidad de Madrid, que sustituye a los reyes, príncipes, duques e inclusive a esas vírgenes, santos y deidades, por una nueva realeza, nuevos íconos religiosos: las estrellas pop de la *Movida*.

La obra de Casa Costus ironiza y enaltece la época del barroco español, en especial, se refleja una admiración admitida por las pinturas de Murillo, en especial con la Asunción de la Virgen, tema que reproducen en *El Valle de los Caídos*, una representación que se aleja de la sobriedad tonal de su antecesora, acercándose más a un manejo del color *kitsch*, y sobre todo la ideología, al presentar el arte vulgar con las cualidades del arte elitista: lo que en tiempos del franquismo eran objetos de mal gusto, ahora son temas recurrentes en el arte.

Según Eco (2007), el término *kitsch* tiene que ver con una experiencia estética fácil: postales, cuadros de bajo precio, adornos y suvenires de viaje, por ejemplo. En este tema son pertinentes las obras de Costus, pues intentan ofrecer postales de una España exótica (chulos, folclóricas, y muñecas de Marín, por ejemplo), retratada con una desde una saturación en los colores y tonalidades. Por otra parte, Eco señala dos acepciones del término *kitsch*: la primera dice que es “algo que tiende a provocar un efecto pasional en vez de permitir una contemplación desinteresada, la otra considera *kitsch* aquella práctica artística que, para ennoblecerse, y ennoblecer al comprador, imita y cita el arte de los museos” (Eco, 2007:397).

De esta forma, Eco reduce a lo *kitsch* en palabras claves: pasión e imitación, dos excesos que son capaces de apropiarse y distorsionar motivos artísticos. En este caso, tanto la apropiación como la distorsión son formas de expresión que logran desdoblarse la cualidad de objetos cotidianos hacia obras artísticas, los ojos del espectador *kitsch* y del artista crean desde su obra una realidad alterna, donde recae el exceso pasional, una transgresión hacia el lenguaje artístico, hacia las jerarquías del arte y hacia la misma significación del objeto y del mundo. Como dicen los primeros invitados de Casa Costus, intentar crear un mundo alterno para vivir, puesto que la realidad que experimentaban no les gustaba. Esta transpiración de la realidad tiene cabida en la experiencia *kitsch*.

Las ya mencionadas películas de Almodóvar son un gran ejemplo de esta distorsión de la realidad, pues ayudado de una iconografía adoptada de su vida diaria, del uso de motivos religiosos, del lenguaje popular, o inclusive de la música como una constante fuente de inspiración, apoderándose de la canción ranchera mexicana o

el flamenco, logra producir un recorrido pasional que transgreden el significado original de los objetos que en sus tomas aparecen: el teléfono que suena, el gazpacho, la máquina de escribir o el transporte dejan de ser algo que se define a partir de su utilidad, sino que se convierte en algo más, un ícono, un actor más a escena. Las referencias de estos símbolos quedan resaltados por una saturación del color: los autos y los teléfonos en las películas de Almodóvar son, en su gran mayoría, de color rojo intenso, color de la sangre, de la pasión y del deseo. Así, el cine de Almodóvar, consigue transmitir emociones y sensaciones, a partir de saturaciones, de elementos cotidianos, del plástico y de lo casero, un juego con la ironía y con lo *kitsch* que logra envolver al espectador en una experiencia *camp*.

El *camp*, según Sontag (1996) arroja unas reflexiones en torno a dicho concepto que lo sitúa como una sensibilidad más que como una estética determinada. Dicha sensibilidad se presenta hacia lo artificial, al artificio, a la exageración, tiene un dejo de privacidad, inclusive en las grandes urbes. Lo *camp* tiende a transformar lo elevado en frívolo. Eco (2007) dice que un objeto *camp* tiende a lo antinatural, a la exageración y a cierta marginalidad, además de la vulgaridad, incluso en su intento por el refinamiento.

En este punto, artistas como Casa Costus, Mcnamara, Ouka Leele imprimen en sus obras un dejo de sensibilidad *camp* que los lleva a jugar con elementos de una cultura superior, en el caso de Leele, la serie de peluquería queda referida por la misma autora como estampillas de santos modernos; la producción de Costus es un intento por elevar lo marginal, por desaparecer las fronteras entre lo frívolo y lo culto y hacer que en un mismo espacio de exposición tengan reunión elementos del barroquismo español, con pinturas *naif*, los grandes monumentos del franquismo, comparados junto a la imagen de Lola Flores o la Duquesa de Alba (Imagen 3.10).

Otro punto que arroja Sontag (1996) sobre el *camp* es el gusto por la ambigüedad sexual, punto que retomado en las expresiones gráficas de la *Movida* es un recurrente y un pilar de la construcción de discursos personales. Un ejemplo de esto es la fascinación de íconos como David Bowie o Divine y sus reinterpretaciones madrileñas. En este sentido, el arte de lo ambiguo se desarrolla como un *look*, del cual son adeptos los grupos musicales de la época, como Alaska y los Pegamoides o Radio Futura.

También, esta búsqueda por lo ambiguo viene muy de la mano con otros movimientos que se desarrollaron en América y en Londres a mediados del siglo XX, el *pop art* y el *punk*, que se convirtieron en los puntos más referentes de la estética visual de la *Movida madrileña*. Del *pop art* toman la estética de la saturación y la banalidad, y del *punk* toman la rebeldía, que es llevada al campo de la estética a partir de las técnicas de apropiación y



Imagen 3.10  
**Duquesa de Alba**  
Autor: E. Naya (Costus) (1981)

transformación, del collage y del *Do it Yourself* (DIY) como técnicas productoras de mensaje.

El *pop art* se convierte en una religión para los círculos artísticos de la *Movida*, y convierten a Andy Warhol en su Dios particular. De él emulan elementos cromáticos, técnicos e ideológicos, el elevar lo cotidiano hacia algo memorable, discursos que logran transformar a lo frívolo como un lineamiento estético. Estos lineamientos repercuten en la saturación cromática de las obras: la predilección hacia colores vivos, o la utilización del *glitter*, como en la obra *Diamond dust shoes* (1980), que se encarga, como menciona de transmitir cualidades reflectabas adicionales a los colores, un exceso de glamur que detona en un valor superior (Andy Warhol Museum, 2004). El trabajo de Mcnamara se nutre de esta técnica *warholiana*, pues incluye en sus obras el *glitter* como motivo, como por ejemplo su obra *Malandra* (1979), en donde en el cielo imprime estrellas de tonalidades plateadas, realizadas o con *glitter* o con pintura muy brillante. Esta técnica sigue vigente hasta la actualidad, en obras de años recientes como *Fake Mondrian V* (2014) o *Deisy* (2015) la brillantina deja de ser un elemento complementario y se convierte en parte central de la obra, que emulan ese glamur y ese valor extra a los íconos retratados, a la vez que expone una falsificación de otras obras.

Para analizar la obra Warhol y encontrar su parangón con *la Movida*, cave realizar una lectura a profundidad de sus temáticas y sus motivos recurrentes, pues debajo de lo que parece ser la representación de la banalidad, existe un recurrente temático hacia la permanencia y la muerte. Aunque Warhol siempre ha dicho que debajo de Warhol no hay nada, sólo la superficie, son constantes las comparaciones entre los zapatos y la religión, al igual que del sexo con la enfermedad, la fama con la muerte, ambas quedan ironizadas, lo que constituye un marco de la transgresión.

En este punto, Warhol retrata diferentes formas de violencia, que devienen en violencia simbólica: yuxtaposiciones de imágenes, como en su obra *Marilyn Diptych* (1962) (imagen 3.11), conformada por 50 serigrafías de la cara de Marilyn Monroe, divididas en dos series, del lado derecho, una imagen permanente y constante, una referencia a Marilyn en la cultura popular, la elevación como ícono, como símbolo sexual, en donde el sexo y el glamour se expresa por la expresión a color: una imagen que jamás se degrada; pero del lado izquierdo existen 25 Marilyn degradadas, en blanco y negro que pierden visibilidad, y saturación, una referencia con la muerte de Norma Jean, un cadáver que a diferencia de Marilyn Monroe se degenera, se pudre para desaparecer cualquier rastro de humanidad, una mancha irreconocible, una representación del cadáver. La violencia en este tipo de representaciones abarca un papel de lo cromático a lo simbólico, que los artistas gráficos de la *Movida* lo acaparan de forma recurrente, las expresiones de color, como en las fotografías de Pablo Pérez-Mínguez son combinadas con una exaltación a la sexualidad, a la vida y a lo icónico, mientras que las fotografías a blanco y negro de Alberto García-Alix suprimen



Imagen 3.11  
**Marilyn Diptych (Obra completa y secciones)**  
Autor: Andy Warhol (1962)

el color para imprimir un sentido de realidad cruda que sin plasmarlo en primer cuadro, transpiran un aroma a lo perecedero, que también transita hacia la muerte.

La violencia está presente en ambas líneas de expresión, y se concibe como un potencializador artístico. Como lo dice John Lydon vocalista de los *Sex Pistols* y *Public Image Limited*, al hablar de la frase *Anger is an energy* (título de su autobiografía y frase de la canción *Rise*), es una declaración abierta, que invita a “no ver al enojo negativamente, no hay que negarlo, hay que úsalo para ser creativo” (Lydon, 2014: 1)<sup>11</sup>. Esta línea, según su autor resume su vida, a la par que se habla de la fuente creativa del punk, movimiento del cual colectivos urbanos madrileños como *La liviandad del imperdible* empiezan a teorizar a finales de los ochentas.

Estas teorizaciones sobre el punk tocaron prácticamente todas las representaciones artísticas de la *Movida*, que van desde la música, el arte y el cómic, en donde el enojo, la violencia son vistas como fuentes creadoras. Estos ideales se apropian de ideales estéticos, como la apropiación de otras obras artísticas, el DIY y sobre todo con el *dada*, como recurrente filosófico, estético y artístico. La idea del *punk* y su relación con la *Movida*, implica una alta relación con la escena musical, en este sentido, los grupos “reivindican la música como juego, y celebración del presente en tanto que expresión de los valores latentes en la subcultura” (Fouce, 2006:135), de tal manera, los grupos desconectan los vínculos tanto con el pasado, como con el futuro, para vivir en una temporalidad del presente perpetuo, un tiempo efímero y en constante movimiento.

Si bien, el *punk* desde sus comienzos siempre se ha vinculado más con el tema musical que plástico, son las portadas de los discos o los carteles promocionales donde se establece pensamientos canónicos que determinan la concepción estética de dicha contracultura, que parte de un estilo violento, saturado pero efímero, la predilección por la fotocopia, los contrastes entre el blanco y negro que se resaltan en una producción DIY marginal que busca la subversión.

Sobre el tema del cartel *punk* Ford (2009: NP) menciona que:

El doble objetivo consistía en informar y subvertir. Con ello se creó un espectro de comunicación que abarcaba desde la información más prosaica (quién, qué, dónde y cuándo) hasta la afirmación esotérica de una estética y la creación de un ambiente (...) Todo estaba codificado, hasta los medios de reproducción. Los carteles punk revelan una predilección por la fotocopia o la fotografía degradada y de alto contraste, el grafiti garabateado, las plantillas, la nota del secuestrador desesperado, todas ellas reelaboraciones potencialmente sofisticadas del código primario de la reproducción casera. La impresión general es de velocidad, la idea de que no hay tiempo que perder, que hay que montar lo que sea rápido, sin miramientos, y sacarlo a la calle.

Las técnicas e ideas estéticas aquí señaladas que servían para anunciar conciertos de grupos como Siouxsie, o para las portadas de grupos como *God Save the Queen* de los Sex Pistols, o del sencillo *Anarchy in the UK* (Imagen 3.12). Sin duda, el letrismo y el arte de la apropiación dada (de imágenes como la foto de la Reina Isabel II, por ejemplo) y el collage rápido son los métodos que utilizaron los diseñadores y grafistas de la *Movida*. Se encuentran parangones con el diseño *punk* inglés en carteles hechos para los eventos del bar Rock-Ola, o en la prensa musical, con la producción de los fanzines, trabajo editorial que del cual Fouce (2006: 82) dice que:

(El fanzine es) un concepto totalmente arraigado del punk, (...) la propia palabra punk arranca de una publicación casera realizada por dos adolescentes neoyorkinos y en Inglaterra los fanzines se multiplican a partir de la aparición de *Sniffin' glue*. La idea del fanzine, una producción casera reproducida en fotocopias especializada en un tema o un punto de vista muy concreto y realizada con escasos medios, enlaza con la máxima del punk 'Háztelo tú mismo' (Do it yourself).

Así, el *fanzine* como subproducto editorial tiene su principal punto de acción en los primeros años de la *Movida*, con la prensa marginal que se vendía en el Rastro Capitalino, en gran medida por Cascorro Factory y el ya mencionado colectivo de *La liviandad del imperdible*. Integran, a diferencia de las publicaciones comerciales técnicas de fotocopiado digital como montaje digital, a la vez que el garabateo manual de la información, para expresar un sentido de prisa, de no poder esperar a transmitir un mensaje, pues este resulta efímero y momentáneo. Este lineamiento editorial siguió en una etapa de madurez del movimiento, cuando ya consolidado se crean revistas como *La Luna de Madrid* (1982-1988), *Madrid me Mata* (1984-1986) o el *Canto de la tripulación* (1989-1990), revistas que durante la *Movida* se encargaron de difundir la música, locales, eventos y sobre todo de dictaminar a los artistas que formaban parte de la escena madrileña.

Si bien, el *punk* y el *pop art* fueron los ideales estéticos de la generación, no se tiene que dejar a un lado la inclusión de las técnicas e ideales de las vanguardias de principios del siglo XX. El retorno al surrealismo es latente en el trabajo de Pablo Pérez Villalta, retratos de escenarios de ensueño, con algunos tintes cubistas. Así, se vuelve a retomar el discurso del arte vanguardista, roto en España después con la llegada del franquismo. Del cubismo y el surrealismo se une también el plasticismo de Mondrain o el *suprematismo* de Kandinsky, que son referencias estéticas para artistas como Carlos Berlanga.

Por otro lado, el fovismo, el postimpresionismo, futurismo el *naif*, y dadaísmo se influyen técnicamente a los artistas y diseñadores de la *Movida*, pues abre un vínculo con el figurativismo y la representación, en este caso



Imagen 3.12  
**God Save The Queen**  
Imagen Promocional de Sex Pistols  
(1977)

del cuerpo humano. La presencia de estos movimientos, más que como una ideología, abre un abanico de opciones estilísticas en tanto a la forma, que son asumidas y reproducidas como si se tratase de un remix, o de collage en los ochentas: un pastiche de estilos, de tiempos y de ideales artísticos.

El collage conlleva una apropiación formal de otras escuelas, íconos e inclusive obras enteras, para después ser manipuladas: coloreadas, reproducidas al máximo, mutiladas y yuxtapuestas con otras obras diferentes. En este ejercicio, poco importan las fronteras entre lo nacional con lo internacional, lo vulgar con lo culto o lo sacro y lo profano, pues todo tiene cupo, todo se puede mezclar y remezclar en este ejercicio intertextual<sup>12</sup>.

La transgresión de los movimientos artísticos supone para la *Movida* una copia y pega de técnicas unidas a través del collage. Se unen tanto lo figurativo, como lo abstracto. En obras como la serie de las *Muñecas de Marin* o en *Chulos* de Casa Costus existe esta dualidad entre el fondo y la figura, donde se presentan dos técnicas diferentes para cada uno: mientras la figura (realizada generalmente por Enrique Naya) tenía rasgos de realismo, que rayan en un hiperrealismo, el fondo (realizados por Juan Carrero) queda reducido a pinceladas en neón y formas abstractas. Estas técnicas se juntan en lo que ellos mismos titulan un retorno a lo barroco.

Es un retorno a lo barroco, pero a manera de collage. Sobre esta técnica y sus aplicaciones en la *Movida* Fouce (2007: 44) dice lo siguiente:

“El *collage*, que el *punk* toma del *Pop Art* y revitaliza como técnica creativa, junto con la ironía y la provocación, son elementos constitutivos de la estética de los años 80. Son los años del diseño, de la moda de España, de los materiales artificiales como el plástico... La *Movida* mira con ironía a la cultura de lo cotidiano, a las marujas, a la copla, los bares, y lo mezcla con los personajes de la modernidad, cuyo prototipo es el punk. Esa es la estética que caracteriza, por ejemplo, las primeras películas de Pedro Almodóvar y sus actuaciones con McNamara.

El collage es para la *Movida* lo que las grandes construcciones y los vitrales eran para el gótico, un recurrente que marca la principal forma de expresión. Su utilización es contante, lo vemos en los trabajos gráficos de Almodóvar, quien rescata técnicas dada, en su obra *Diario de Oficina* (1979) en donde aparecen recortes de revista, fotografías intervenidos con lápices y colores. Se presenta un cierto ánimo de deconstrucción, en obras como *Pasolini* (1975), donde el autor separa por sílabas el apellido y a cada separación le otorga un significante a manera de dibujo icónico. Esta técnica se traslapa a la filmografía del director, quien hace constantes las referencias, citas, plagios y collages, como la oficina de Sor Estiércol, decorada con collages y fotografías de las pecadoras modernas, incluso, la película

de Kika, tenía como nombre tentador “*Collage*”, donde hace referencia, por una parte a la profesión del Ramón, el novio de Kika, quien era un artista del collage, y por otro lugar a lo que esta película significaba: un copiapaga de otras películas, de otros personajes del mismo director y de sus trabajos literarios. Las referencias hacia la apropiación y el collage sobrepasan los límites de la pantalla *almodovariana* y se hacen presentes en la los carteles de películas como *Laberinto de Pasiones* o *Qué He Hecho Yo para Merecer Ésto*, realizados por Ivan Zuluaga a partir de la técnica del collage, que presenta una ilustración que intenta describir la película entera.

Los ejercicios de collage, la apropiación y transformación presentados en el arte de la *Movida* son una actividad intertextual, que desde la ironía produce un discurso abierto que incluye de manera formal los movimientos artísticos, a la vez que relaciona conceptos e íconos de la historia del arte y la tradición española para brindarles un nuevo sentido, una discusión que transfigura el significado original, desde la sátira y el carnaval. Así, las obras de la *Movida* se inscriben en un ejercicio textual abierto que relaciona e interconecta discursos, textos y lenguajes enteros dentro de sus creaciones.

El carnaval aquí propuesto genera un dialogismo, abre las fronteras para crear un canal comunicativo no excluyente: “Es decir, dos textos se alcanzan, se contradicen y se relativizan entre sí” (Kristeva, 1978: 208). En este caso, la inclusión ya mencionada hacia las vanguardias trae consigo una ruptura de las formalidades franquistas, una estética que se ironiza, al transgredir la mirada realista e imponente, o el abstracto nacionalista, elementos que se contraponen, se neutralizan, quedan relativizados y expuestos en la *Movida*. Se produce una transgresión de tipo formal, en donde lo abstracto y lo icónico se difuminan y yuxtaponen.

Sobre la relación entre lo abstracto y lo icónico, Greimas (1994) invita a hacer una reflexión sobre la figuratividad de las obras, pues menciona que las representaciones plenarias son y deben de verse como discursos figurativos, la diferencia aquí estriba en los niveles de iconización y abstracción de las obras en una determinada sociedad, desde la denominada “rejilla de visión”. Así, el autor habla de que algunas obras cumplen con ciertas características formales y cromáticas que para una sociedad determinada significan una densidad normal, es decir, reúne rasgos mínimos para su interpretación y comprensión en el mundo natural o real.

En este sentido, la figuratividad se comprende como un cierto modo de lectura de la obra, de su producción como una superficie construida, que no se relaciona necesariamente con una normalidad del mundo real. En estas construcciones puede existir, si bien un exceso de iconización sobre el mundo ideal, pero, a la vez, puede inducirse en una carencia que deliberadamente despoje a las figuras de su ropaje (formas exactas, colores exactos) para hacer

más difícil el procedimiento de reconocimiento.

Tanto el exceso en iconización, como las deficiencias de la misma, son parte de la figuratividad, y transgreden el reconocimiento del *mundo real*, puesto que son construcciones que a fuerza de imitar o de repeler esta realidad generan otras nuevas realidades en los lienzos, mismas que forman un tratado de verosimilitud interna, no relacionado al mundo real, sino con los elementos dispuestos en la obra, las formas y los colores, donde ya sea el orden, ya sea el caos o el mismo sinsentido produce una recurrencia en el artista.

La *Movida* es entonces, el espacio libre de creación, que atañe por un lado a la iconización del que son partidarios artistas como Sigfrido Martín Begué o Txomin Salazar, o incluso de Pérez Villalta, que presentan una estética surrealista y un regreso a la figura, sobre todo a la forma humana, los cuerpos y las multitudes forman parte temática y formal del arte madrileño. Ceesepe, por ejemplo realiza trabajos en portadas e ilustraciones donde es latente la recurrencia hacia las grandes masas de personas, en un bar, en la calle o en una discoteca, los retratos hacia estos grupos son mostrados a manera de collage, dispersos por el cuadro, cada quien en su pequeña *Movida*. Para el fondo, el pintor retrata la ciudad sin miramientos hacia la perspectiva y se adopta una técnica que parte del cubismo, un tanto abstracta en donde el color y la forma son el núcleo de su retrato de Madrid.

La abstracción de la forma y el color es un recurrente en las imágenes visuales de la *Movida*: en artistas como Julio Juste existe una abstracción mayor o la obra con tintes impresionistas de Pablo Sycet, o inclusive el homenaje a Mondrian realizado por Mcnamara en su obra *Sin título* (imagen 3.13), en donde transpone las líneas de las composiciones neoplásicas, pero ahora sobre manchas de pintura sin orden, un caos de color, y sobre las mismas, presenta figuras circulares con colores fijos (rojos, azules, amarillos y verdes).

La *Movida* representa un regreso al arte figurativo (icónico). Cabe hacer mención a la exploración hacia la pintura, que queda relegada en el arte franquista ante la escultura y la arquitectura, este retorno de las formas no es una aproximación a la forma clásica, o a la escuela barroca (aunque se incluye parte de barroquismo) sino a una forma transgredida: cuerpos asimétricos, figuras esbozadas con tintes a caricaturas surrealistas, *kitsch* o cubistas. En estos casos, la figura se desvirtúa y la perspectiva queda transgredida hasta llegar a ser olvidada, se presentan trabajos que se leen como bidimensionales, pues abstraen el volumen y las proporciones, como el trabajo Cesar Fernández Arias, que recuerda a dibujos infantiles, cuyas líneas se presentan toscas y angulosas, o las obras de *Los Monguis*, *La Piscina* o *Retrato de Javier Utrai* de Carlos Alcolea, que muestran trazos desenfadados y formas poco precisas que dibujan alguna cabeza o cuerpo humanoide, un recuerdo a aquella idea de ‘pintar como niño’ de Pablo



Imagen 3.13  
**Sin Título**  
Autor: Fabio Mcnamara (N.D)

Picasso.

Otro elemento que se transgrede en la obra de Alcolea y la mayoría de los artistas de la *Movida* es el color. En este caso, el color funcionó en el arte visual y el diseño como una línea de expresión, ya sea con artistas que manipulan las saturaciones de color (expresiones en blanco y negro y sobresaturadas) o transforman las tonalidades (arte impresionista y fovista). Incluso se juega con nuevas posibilidades y se toman los colores de la noche, las luces de neón, la brillantina y lo fluorescente.

La transgresión del color, representa una constante en la producción del arte contemporáneo, toma una fuerza, que va más allá de lo representativo, y adquiere valores emocionales: se cambian las paletas de color del arte clásico y se opta por imprimir en el color una fuerza significativa, basada en la saturación o la falta de la misma. El color, es mencionado por Ferrer (1999), tiene un carácter seductor, que forma el lenguaje de la pintura, y sin ser necesariamente un sistema para identificar a determinado pintor, los artistas en algún momento presentan cierta predilección a determinado color o escala cromática. El juego con los colores, por parte de movimientos como el fovismo o el expresionismo producen un quiebre entre el objeto y su color “real”, puede entonces presentarse personas con piel amarilla, rosada o roja, el color pasa a ser emotivo, al igual que las saturaciones y pigmentaciones.

En cuanto a la utilización del blanco/negro y la escala de grises, su uso desde la marginalidad viene a explorar las técnicas de fotocopiado para la reproducción editorial de revistas, fanzines, comics y carteles o afiches. En esta cuestión, las técnicas de color son un asunto producción que se relacionan con la marginalidad de las técnicas de impresión y los recursos de los realizadores; aun así, al ver el blanco y negro una limitante, los artistas y diseñadores logran construir una estética monocromática, prestada del punk, en donde exploran con el alto contraste o en el letrismo las capacidades de la expresiones del blanco y negro.

Así, revistas como *La luna de Madrid* o cómics como *El Vibora* o la obra de Nazario manejan un lenguaje expresivo del blanco y negro, en alto contraste, símbolo de rebeldía, podría ser, incluso un símbolo de la marginalidad de la prensa madrileña, pero más que eso es un ejemplo de lo efímero, de lo rápido que se vive, de la *Movida* que tiene que avanzar a toda velocidad, sin tiempos de retocar, de colorar o de imprimir tonalidades. Lo que importa es la rapidez con la que un mensaje tiene que darse, la expresión del momento de algún concierto o de alguna idea que no espera a que se tengan los recursos para ser mostradas en la gama de colores.

Sin duda, otro campo que exploró la expresividad del blanco y negro fue la fotografía, en el caso muy específico la obra fotográfica de García Alix, artista que hasta la fecha tiene un constante estudio sobre la

Imagen 3.14

**Sin título**

Autor: Alberto García-Alix (1978)



abstracción del color, que deja atrás esa fotografía glamurosa y publicitaria e inclinándose hacia un retrato de las realidades: barrios bajos de aquel entonces como La Latina, Lavapiés o Malasaña, fiestas *underground*, drogadictos, prostitutas, motociclistas, o incluso autorretratos, fotografías que al quedar despojadas del color son más crudas ante el espectador, donde emula la realidad de un momento efímero (imagen 3.14)

Sin contar a los autores ya mencionados y algunos otros fotógrafos y artistas plásticos, a la par de la exploración del blanco y negro se dio la explosión del color, como pilar del imaginario asociado con la *Movida*: colores rosas, amarillos, rojos, verdes y azules, colores con alta saturación fueron los preferidos para artistas como Mcnamara, Ouka Leele, El Hortelano o Carlos Berlanga. En el caso de este último, la utilización de los colores primarios (azul, amarillo y rojo) es un constante en su obra, colores que imprime tanto en sus pinturas, con tintes neoplásticos y expresionistas, como en sus cómics e ilustraciones varias.

Como se mencionó con anterioridad la adopción del color como un rasgo estético, es algo que define a los artistas de la *Movida*, algo que representaba salir de la España en blanco y negro franquista, y a nivel estético abandonar esos retratos monocromáticos de La España Negra de Gutiérrez-Solana, y lo que esto representaba (el tema religioso, la represión social, el nacionalismo impuesto). El color es un cambio de página tanto a nivel estético, como a nivel social, por ende, la exploración del mismo llevó a los artistas y diseñadores a transgresiones que significan un quiebre en las cualidades cromáticas.

Tal es el caso de artistas como Carlos Forns, Carlos Franco, el Hortelano, Marysol o Manuel Quejedo, quienes en sus obras exploran con las tonalidades, saturaciones, e implementaciones de cromática fovistas, dan vistas a los colores de los impresionistas, en donde el cuerpo humano y su entorno es en tanto al color, y las capacidades expresivas del mismo. El color para la *Movida* representa libertad, sentimientos, emociones, el glamour *warholiano*, a la vez que se mezcla con los lunares rojinegros que provienen de imágenes más de casa.

También hay artistas que deciden ir más allá de las cualidades del color impreso y en óleo, e inician un camino hacia la experimentación de diferentes materiales para enaltecer las cualidades colorimétricas de sus obras, las ya mencionadas pinturas de glitter de Mcnamara, que imita el estilo de las zapatillas *warholianas* o la experimentación con luces de neón, como la instalación de Almodóvar en torno a los objetos de sus películas, que incluye una máquina de escribir, dos batas de baño y en el centro una figura de corazón de neón. Es pertinente la mención de los experimentos de Casa Costus con las pinturas fluorescentes y las luces ultravioletas en su serie *El Valle de los Caidos* (Imagen 3.15), que anteriormente era un ícono franquista.



Imagen 3.15

**Loreto, Patrona del Ejercito del Aire**

Autor: Costus (1986)

Las obras de esta colección están hechas bajo la idea de la pintura de corte barroca, e intentan emular las figuras, esculturas que forman parte de la ornamentación del templo del Valle de los Caídos, dispuestas en el interior y al exterior de la iglesia y en la monumental cruz de este lugar, en donde se exponen íconos sobre la Justicia, la Fortaleza, la Templera, la Prudencia, mezclados con representaciones de santos, vírgenes y momentos del viacrucis y la pasión de Jesucristo, encabezada con la imagen de la piedad.

La producción de Costus muestra dos características en peculiar: la primera es la utilización de modelos de la vida pop contemporánea a la pareja de pintores, la segunda es la técnica de pinturas fluorescentes que se utilizaron para pintar los fondos y algunos detalles de los personajes. Esta técnica provoca que las pinturas tengan dos presentaciones posibles, la primera en donde se encuentra el realismo de los personajes retratados como personajes bíblicos; y la segunda, la posible a partir de una luz ultravioleta en una galería en penumbra, que revela elementos ocultos, figuras abstractas que salen de los fondos pintados por Juan Carrero: Alas de ángeles, báculos sagrados, rayos, plantas y cielos como remolinos caóticos.

La forma del montaje de esta colección invita a una múltiple lectura semiótica, en primer lugar, la lectura religiosa, pues intenta imitar la falta de luz de las iglesias románicas y el oscurantismo vivido en esa época, probablemente trasladado al oscurantismo religioso vivido en los tiempos de Franco. Otra lectura probable habla precisamente de la técnica utilizada, el collage para representar un sitio en donde, a forma de pastiche, están enterrados los cuerpos de los soldados de la guerra civil, sin importar su bando, todos los cadáveres forman parte de esta fosa común, un mausoleo para el dictador. La siguiente habla todavía de la técnica y es un referente hacia la vuelta de la figuración y la predilección de la pintura, de lo visual y de lo colorido sobre lo solemne y lo sobrio que representa el arte del Franquismo, transgrediendo su principal fuente de creación artística: la arquitectura y su subordinada escultura; en este sentido, la obra de *Costus* devuelve el interés hacia la pintura como el arte de su generación, que a comparación con la arquitectura y la escultura, resulta más efímero, mucho más volátil.

También el trabajo puede leerse al considerar a los modelos y su utilización como íconos de una nueva iglesia, relacionada con el arte y la juventud, para lanzar una pregunta ¿Quiénes son los Caídos del Valle? ¿Referirá directamente a los caídos en la guerra? ¿O acaso se habla de nuevos caídos, de los jóvenes, las minorías sexuales, todas aquellas personas que fueron víctimas directas e indirectas de la dictadura franquista, mismos que en la época de la *Movida* empiezan a retomar las calles, olvidar las escopetas para tomar por armas la moda y por campo de batalla la noche madrileña? En este caso, los ídolos aquí representados son protectores de los nuevos caídos, nuevas imágenes de culto que vienen a transgredir el plano religioso, una apoteosis de los íconos del pop moderno, los nuevos modelos de comportamiento.

Por último, se habla de la técnica precisa de los colores fluorescentes y lo oscuro de la iglesia, en esta y otras obras de Costus, sobre los cuales Manzanares (2008) menciona que aparte de la relación con lo sacro y sus sitios de rezo, la falta de luz guarda una relación con los cuartos oscuros, lugares popularizados en la cultura gay que funcionan como establecimientos propensos para el *cruising* y encuentros sexuales casuales, que funcionan a partir de juegos entre oscuridad y luces de neón. En este sentido, se lanza otra transgresión ¿Cuáles son las iglesias modernas? ¿Cuál es la nueva religión? El sexo es la respuesta que arroja esta serie.

De estas lecturas hacia el cuadro se construye los siguientes dos esquemas (figuras 3.3 y 3.4), el primero (esta página) muestra el cómo se presenta una lectura *establishment* del *Valle de los Caídos* (conjunto arquitectónico y escultórico), mientras que, el segundo (página siguiente) revela las lecturas aquí mencionadas del *Valle de los Caídos* (serie pictórica de Costus):

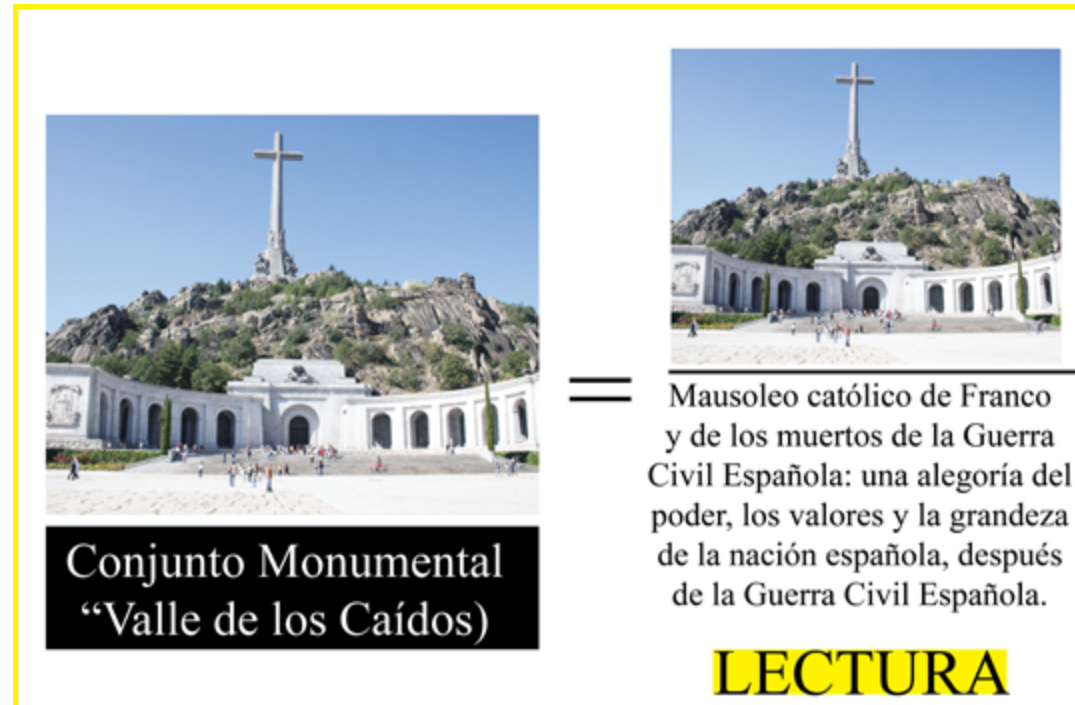
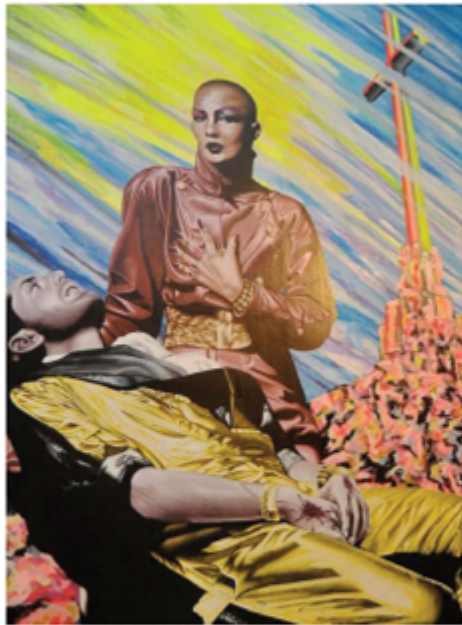


Figura 3.3  
Lectura del discurso  
El Valle de Los Caídos  
(Conjunto Monumental)  
Autoría propia (2016)



*El Valle de los Caídos (Costus)*

**LECTURAS**

L1: Religiosa

L2: Pastiche

L3. Forma (figuración)

L5. Queer

L4. Modelos

Transgresión a los iconos religiosos, presencia de la oscuridad de la España negra en el montaje

Mezcla de los cadáveres enterrados, tanto franquistas como de la oposición, restos que aún no son repuestos a sus familiares

La pintura sobre la arquitectura:  
Generación del discurso de lo efímero sobre el discurso de lo eterno.  
Comparación entre El Valle de los Caídos escultórico y el gráfico)

Utilización de estrellas pop como modelos (nuevos santos)  
Los nuevos caídos, personajes marginados de la actualidad.

Relación entre la oscuridad del montaje con los cuartos oscuros.  
El sexo como la nueva religión.

**RELACIONES INTERTEXTUALES**

Lecturas del Discurso (El Valle de los Caídos de Costus)

Figura 3.4  
(página anterior)  
**Lecturas del discurso**  
El Valle de Los Caídos (Costus)  
Autoría propia (2016)

En cuanto a los esquemas, se rescata la transgresión del discurso de *El Valle de los Caídos* de Costus, sobre el conjunto monumental, al romper la unicidad de éste último e incluir dentro del discurso una lectura múltiple de una obra: una obra que deviene abierto e intertextual, puesto que se incluyen, tanto la ironía y copia de la obra *original*, como otros elementos de otros lugares, como son los cuartos oscuros y el *cruising*.

La palabra *cruising*, incluye a las representaciones de Costus el sentido de la mirada, del voyerismo como un asunto recurrente, no sólo en la obra de esta pareja de pintores, sino como una constante de la producción en la *Movida madrileña*. La mirada y el *look* tienen una pertinencia a las obras de esta escena. Una lectura a los Chulos de Costus revelan, según Manzanares (2008) un juego entre la mirada: la obra mira al espectador fijamente a los ojos, con cierto sentido de burla, una implicación del que observa en este juego de la mirada: la audiencia es revelada como voyerista.

La mirada, es un tema central del arte, pues refiere al ejercicio de la contemplación de las mismas obras, a un juego de reconocimiento e interpretación, en primera, del cuadro como realidad, y construcción de la misma, en segunda, el proceso de interpretación que va no solo en una dirección, pues cuando miramos una obra de arte, la reconocemos y es nuestro reconocimiento de la misma lo que provoca un autoreconocimiento. El sujeto que mira una obra es un sujeto percibiente (según Greimas, 2002) que a través de la mirada, se produce una exteroceptividad, es decir, se configura y reconoce como ser humano a partir de los agentes externos.

Así, la mirada y la iconización de la mirada forma parte del arte, desde obras como la *Venus del Espejo*, los estudios realizados a la pupila del Manto de la Virgen de Guadalupe, o incluso la experiencia *camp*, pues la visita a el mundo de lo *kitsch*, resulta un reconocimiento (según Eco, 2007) de los límites entre lo feo y lo bello, es reconocer la fealdad en lo ajeno. La transgresión de la mirada conforma una isotopía del arte contemporáneo, advertida en la primera escena del *Perro Andaluz* de Luis Buñuel, se viola el ojo físicamente en la toma, pero también como la instancia de la mirada. Hernández (2006) hace un estudio sobre el arte como vomitorio y es la mirada y el ojo humano, que saturado de imágenes de violencia, de caos y de información vomita, como respuesta a un no querer ver las imágenes que tiene de frente. En este tenor, Julius habla sobre la contemplación de las obras transgresoras y menciona que:

En nuestro rechazo a estas obras <transgresoras> nos vemos consientes de nuestras limitaciones, a saber de los límites que podemos tolerar. Es al reaccionar ante lo desagradable cuando más nos descubrimos a nosotros mismos (...) las obras que violan tabúes suelen presentar un despliegue de excesos, una superación de los límites, donde no se invita al espectador a participar, sino más bien a observar, dejándolo al margen, alejándolo, incluso rechazándolo (Julius, 2002:190/191)

La mirada, como recurrente en el arte transforma al público en voyeristas, partícipes pasivos de la acción de la obra, pues, como lo dijo Greimas (1994), el arte forma parte de otra construcción alejada del mundo “real”. Pero en otro sentido, propicia una acción interna en el espectador, una apertura o ruptura de los límites de significación a partir de los cuales, la construcción de la subjetividad (y la construcción del mundo a partir de esta) tendrán que replantearse, devenir.

El tema del voyerismo y la transgresión de la mirada se integran, bajo estas perspectivas a las representaciones visuales de la *Movida*. La isotopía se despliega como una visita a la intimidad y transgresión de la misma en películas de Almodóvar en donde siempre hay algún personaje que observa por la ventana, espía tras una puerta, con binoculares o una cámara pegada a su cabeza, tras una mirilla de una pistola. Mientras la mirada deviene en una práctica pasional en el cine *almodovariano*, en la obra cinematográfica de Iván Zulueta, se convierte en el núcleo de ciencia ficción, una cámara que se presenta como un monstruo obsesivo, un vampiro que se come al alma con cada fotograma, esto es el tema central de la película *Arrebato* (1979), en donde la cámara deja de ser sólo un objeto y se vuelve en un sujeto de acción que provoca la locura y la muerte de los personajes a su alrededor.

Por otra parte, la mirada abre un camino hacia las subjetividades, como los autorretratos de Manolo Campomor o las pinturas del Hortelano que remiten a esas obras del impresionismo, donde quedan expuestas las intimidades de femeninas. En estas obras se transgrede el espacio privado del artista, y se expone su intimidad a la vista del público. Esta muestra de la transgresión de las individualidades es un recurrente en la fotografía de artistas quienes retratan sus momentos privados, fiestas y reuniones con amigos, como la obra de Pablo Pérez-Mínguez, o la mirada fotográfica de Miguel Trillo, quien se encarga de mostrar esta nueva realidad juvenil, los conciertos, las salas de punk, jóvenes solos en algún café o dentro de algún baño del bar.

Incluso, algunas fotografías de Ouka Leele, van más allá del voyerismo y nos muestra interiores corporales, como *El Beso* (1980), donde los integrantes enseñan hasta los dientes; o las fotografías en blanco y negro de García-Alix, quien fotografía su propia intimidad, sus encuentros con amigos, sus caminatas por Madrid, sus días de Motos y sus visitas a prostitutas. Toda esta realidad se refleja en la obra de García Alix, quien, como lo hiciera Robert Mapplethorpe en América, explora el desnudo, la belleza y la crueldad de la vida.

Ahora, al hablar del desnudo captado por García-Alix y otros artistas de la *Movida*, cabe mencionar la categorización de las patologías en la imagen en la que estas representaciones incurren que según Gubern (2005)



Imagen 3.16  
**Autopornotrato**  
Autor: Carlos Serrano (N.D)

queda destinada a las obras visuales que incurren en el sexo y el desnudo. Al hablar del desnudo en España, se recuperan las imágenes del destape, un precursor a la apertura sexual española, en donde el tema del cuerpo femenino deja de ser un tabú, por ende, pierde la esencia transgresora, pues el desnudo se extiende más allá del cine a revistas pornográficas, comics y fotografías eróticas. Sin embargo, lo que viene a mostrarse en las imágenes de *la Movida*, transgreden las fronteras del desnudo aceptado y normalizado en España, pues el desnudo es trasladado al territorio masculino, para explorar nuevas masculinidades dentro de la pintura y fotografía.

Por un lado existen las expresiones del desnudo masculino *kitsch*, con las expresiones homoerotizadas de Casa Costus, con su serie de los Chulos, en donde, como lo menciona Manzanares (2008) la idea de pintar a un prostituto homosexual parte del mero fastidio al imaginario de la sociedad española hacia el estereotipo homosexual, a reducir al macho a un mero objeto del deseo. En este sentido, las imágenes retan al espectador y presentan sin tapujos al cuerpo masculino, como lo hiciera hace tiempo la Olympia de Manet, logra abrir una discusión entre lo artístico y lo pornográfico, ahora visto desde las propias masculinidades.

El desnudo masculino fue bastante explorado por pintores, fotógrafos e ilustradores. Como ya se mencionó, la obra de García-Alix recurre tópicamente en el autorretrato de desnudo; o el caso de Carlos Serrano G.A.H y su fotografía *Autopornotrato* (1976) (imagen 3.16), obra que aparte de formular un estudio del desnudo inquiera en la cuestión de la pornografía y su componente artístico, que genera un collage fotográfico que recae en una *mise en abyme* de la fotografía (pornográfica) pues es retratada por la misma fotografía.

A su vez, este autorretrato de la pornografía incurre en una de las faltas mencionadas por Ewing (1996): la muestra de un pene erecto, pues si bien la presencia de la anatomía masculina es constante en obras sacras y aluden directamente al Adán, a San Sebastián o Jesucristo en la Cruz, la presencia de un pene erecto, aún en la actualidad, es considerado de mal gusto, por ende, discriminadas las representaciones de tal índole como formas de arte. Aún más lejos lleva el tema del pene la obra del artista Txomin Salazar *De la soledad de Zeus, nacimiento de Halley* (1986), obra que integra un pene que le eyacula a un cometa, una carnavalización de la mitología griega con relación a la astrología, ambos hechos mezclados en una referencia directa a la masturbación.

El pene, como constante también se encuentra en obras de otros artistas, sobre todo en las ilustraciones y cómics de Nazario, como es el caso de sus viñetas *Tentación, Martirio y Triunfo de San Reprimonio Virgen y Mártir* (vista en el subtema anterior). La constancia de las representaciones fálicas de Nazario queda plasmada por el lente de Ouka Leele, y su serie de Peluquería Nazario es retratado con un dilo gigante sobre su cabeza.

Mientras la producción de las imágenes homoeróticas en la *Movida* seguía su curso, el desnudo femenino también forma parte de los temas recurrentes en los artistas de esta escena, cabe mencionar la participación de las fotografías de García Alix a prostitutas, al igual que las representaciones las fotografías a desnudos de Ouka Leele, o en el plano comercial la multitud de revistas como la *Interviú*, pionera en España en mostrar topless y desnudos femeninos.

A sí mismo, en el arte figurativo, la mujer desnuda tiene una recurrencia constante, aunque menor que el caso masculino, así artistas como Sigfrido Martín Begué y su obra *La Fuente*, en donde también lanza una discusión sobre la belleza en la producción artística al poner, a forma de collage en una misma obra a una mujer desnuda, que cumple los estándares del canon clásico, junto con la famosa Fuente de Duchamp.

A su vez, artistas como Guillermo Pérez Villalta realizan acercamientos surrealistas al cuerpo femenino, que remiten a musas griegas, sueños eróticos o figuras mitológicas. Por su parte, los lienzos de Manuel Quejedo retratan un cuerpo femenino difuso, realizado por manchas, obras como *Las tres* (Imagen 3.17), que es una visión renovada de obras maestras como el *Juicio de Paris*, o *El Baño Turco* de Ingers, inclusive se desdibuja con el cuadro de *Las señoritas de avignon* de Pablo Picasso. Aunque el desnudo femenino no tuvo el mismo impacto que el desnudo masculino, las representaciones de los cuerpos femeninos en fotografías consiguen romper la cosificación de la mujer presente en el destape y sitúan a la mujer en un papel dominante, un juego constante con la estética sadomasoquista, vestimentas de cuero, látigos y otras armas.

El discurso y la batalla por el cuerpo es un tema de discusión muy relacionado con el imaginario visual de la *Movida*, los cuerpos, los desnudos, la indumentaria sadomasoquista tanto en hombres como en mujeres es una llamada hacia la independencia individual, un abanico de las identidades de género que toman fuerza tras ser invisibles y relegadas por la moral católica institucionalizada por la Falange española. En el Madrid de finales de los setentas y principios de los ochentas, todas las sexualidades toman fuerza, se expresan libremente y desembocan en un juego de la experimentación que se retoma por la cámara fotográfica o bajo los lápices de algún ilustrador o pintor.

Las muestras de ambigüedad sexual y las corporalidades representan una constante en la producción de esta época, por ejemplo las fotografías que ilustran los relatos de Patty Diphusa (Almodóvar), un personaje que se supone ser femenino toma el rostro de Fabio McNamara, quien, en algunas situaciones se muestra con peluca rubia y en otras no tiene ningún tipo de maquillaje, o peluca. Tal es el caso de la fotografía que ilustra el texto *Yo. Patty*,

Imagen 3.17  
**Las tres**  
Autor: Manuel Quejedo (N.D)



Imagen 3.18  
**Yo Patty Intento conocerme a mí misma a través de mi autor**  
Autor: Pedro Almodóvar  
en La luna de Madrid No 20 (1984)



*intento conocerme a mí misma a través de mi autor* (imagen 3.18)<sup>13</sup>, la imagen central es de un cuerpo masculino desnudo y de espaldas, con las manos a los costados de las caderas, para hacer referencia a la autoexploración sugerida en el título.

En esta obra, hay un discurso que sugiere una ambigüedad sexual, en el título se habla de femenino, y la obra muestra a un personaje masculino, que pone en jaque los lineamientos de lo que es masculino y lo que es femenino, pues transgrede ambos valores y su representación. Sobre este tema, Julius (2002) plantea una diferencia canónica del desnudo como tema artística, inventada por los griegos en el siglo V a. de C. que refiere al desnudo femenino relacionada con una escena de placer y al masculino relacionado a batallas, martirios y heroísmos. De esta manera, “*Yo Patty, intento...*” muestra una ambigüedad entre los límites de lo masculino y lo femenino, pues el cuerpo desnudo no es en el caso de Fabio una señal de batallas, sino de autoconocimiento, que tiene un tinte de placer sexual, relacionado o con lo erótico o con lo pornográfico.

Sobre este tipo de desnudos, Gubern (2005) menciona su pertenencia a la *Nuditas criminalis*, una desnudez prohibida por el medioevo referente a “la lujuria y la concupiscencia, la de la lasciva y la de las divinidades paganas y por ello tajantemente condenable” (Gubern, 2005: 197). Estas ideas, se traslapan a la idiosincrasia franquista que conduce a un periodo de *nudofobia*, en donde la desnudez, por el solo hecho de existir era considerada como un acto vulgar y pornográfico.

Los desnudos y el sexo son alejados de las galerías de arte y reclusos en los burdeles, lineamiento que luego, en los setentas y ochentas se rompe, y se traslada la pornografía a las galerías, para eliminar las barreras entre la contemplación de un cuadro y la frecuentación de las prostitutas (Julius, 2002), se genera una relación directa entre los placeres contemplativos del arte y las gratificaciones urgentes del sexo. Sin embargo, la pornografía, está relacionada, como lo menciona Gubern (2005) más a un terreno de lo documental fisiológico que como tema artístico, una presentación sobre la felación el cunnilingus, el coito, la sodomización y eyaculación. De tal manera, la división entre realidad y arte también quedan transgredidas, puesto que se rompe con la representación de una escena a mostrarnos, ya no una escena, sino una construcción de la realidad.

De acuerdo con este mismo autor, la pornografía es exhibicionista (lo cual refiere a un desembrague pasional por ser y saberse mirado), de tal manera se definen dos puntos corporales específicos de acción pornográfica:

(...) los dos focos de interés del cine pornográfico se hallan en los genitales en acción y el rostro, ambos asociados en una relación causa-efecto. De manera que los genitales en acción se convierten en la causa mecánica de la expresión

facial dislocada, visualización de su efecto emocional o de la vivencia suscitada de aquella acción (...) El rostro es la parte más desprotegida del cuerpo y por ello las más susceptibles de convertirse en una superficie obscena, ya que desvela su más íntimas vivencias, sean de dolor o de placer: a nadie le gusta que le miren la cara cuando llora, pero tampoco cuando tiene un orgasmo. La obscenidad suprema no está en los genitales, como pretende la tradición puritana, sino en el rostro en su posesión de sede de la expresión de las emociones más íntimas, delatadas incluso contra la voluntad del sujeto. Por eso. El cine pornográfico puede afirmarse que el rostro está más desnudo y desprotegido que el cuerpo (Gubern, 2005:243)

De tal manera, que pasa con la pornografía cuando se transgrede esta línea de expresión, cuando, por ejemplo, se muestra el cuerpo desnudo y se transgrede el rostro, se elimina de la toma, como en la ya mencionada obra *Autoporntrato*, en donde la fotografía mutila el rostro por la mitad, que hace imposible el ver su rostro. ¿Sigue siendo esto un acto pornográfico? ¿o será más que un texto erótico, una carta de mutilaciones, que presenta al cuerpo fragmentado? Las fotografías, collages y obras de la *Movida*, dan cuenta de esta fragmentación del cuerpo, se muestran partes del mismo, se transgrede la unidad corporal y se presenta un crimen, una mutilación. Violar los límites del cuerpo, como lo menciona Julius (2002: 140) en torno a los discursos de corporalidad de Orlan: “La artista viola los límites de su cuerpo: borra la línea que separa al artista del sujeto, y al artista de sus materiales; invade la intimidad del quirófano, convierte su dolor en espectáculo e invoca rituales de sufrimiento sacramental recordados vagamente”.

Las representaciones del cuerpo enfermo inquietan en una tipificación de violencia visual muy utilizada por los artistas de la *Movida*, García Alix, por ejemplo, muestra fotos del cuerpo herido, el cuerpo transgredido, a la vez que habla sobre la propia actividad de la fotografía, como una arma ambivalente, pues es una actividad que lo mantiene vivo, pero, a la vez es un recuerdo constante de la muerte, que está siempre al acecho. Las obras de García Alix, inquietan en una profanación del cuerpo: heroinómanos inyectándose droga, personas semidesnudas desangrándose, presencia de armas y cuerpos mutilados, una incitación hacia la muerte, de la cual Julius define como un tipo de transgresión que al mostrar la profanación de cuerpos (o al menos su representación) pone en peligro durante un instante el sentido de integridad física del espectador, pues mimetiza el dolor y lo muestra como espectáculo.

Los cuerpos pasan a ser portadores de la violencia, obras que hablan explícitamente del sadomasoquismo, como la pintura de Txomin Salazar *La dominadora de esclavos* obra que retrata momentos antes de que una mujer litigue a un esclavo, en este caso la violencia se encuentra enunciada, sobre todo en la pose del esclavo y en la cara

de la domadora. Otras muestras de la violencia visual la portada del disco *No es Prohibido* de Alaska y Dinarama, en donde la cantante aparece en ropa interior, con una chaqueta plateada y una sierra eléctrica entre las manos. Dicha portada tiene una incitación directa hacia una asesina en serie relatada en una canción incluida en este material titulada *La funcionaria asesina*, historia de una mujer, quien aburrida de la vida rutinaria de pareja decide dedicarse a asesinar personas con su sierra eléctrica.

La relación entre la muerte y la *Movida*, es muy constante, presentada como una ironía, que se lleva desde el arte gráfico, hasta la música, donde grupos como Parálisis permanente mantiene una estética siniestra. Fouce menciona que es “a partir de su atracción por ambientes oscuros de las novelas góticas, caracterizadas por su gusto por las historias de terror y monstruos, entroncan una cierta estética cinematográfica, la de las películas de terror, a menudo de serie B, poblada de asesinos en serie y monstruos deformes, en la que la normalidad es una característica indeseable que hay que destruir” (Fouce, 2006:144). Así, la muerte y el terror, como elementos de transgresión se combinan para transgredir un orden, una normalidad, un aburrimiento, que como menciona el mismo autor, también es una forma de estar muerto.

En Fabio McNamara, la muerte y el cuerpo mutilado es un recurrente, que ya estaba sugerido en la escena de “Laberintos de pasiones”, donde encarna a un modelo de una fotonovela, en donde es atacado por un taladro eléctrico. En su pintura, *David Bowie*, realiza un retrato del artista con dos cuchillos en sus manos, uno de ellos escurre sangre y el otro lo sostiene a la altura de los ojos, también de color rojo, que corta al rostro en dos partes, el transgredir el rostro es una constante en el trabajo de Fabio, por ejemplo, en su obra *Autorretrato*, aparece auto representado con una venda en los ojos de color rojo, el mismo color del cuchillo y a en la chaqueta que porta dos leyendas “tutti frutti is relativo” y “fanycrusis”. En otros retratos como *Divina total. Olvido Gara*, el artista retrata a Alaska con un cuchillo entre las manos, o en dos de sus obras *Sin título* dibuja a dos mujeres, con apariencias masculinas desangrándose del rostro y el cuello, como víctimas de algún vampiro.

Las obras de Fabio con referencia a la sangre se reafirman aún más con obras como *BS* (véase imagen 3.19)<sup>14</sup>, un cuadro de una chica pálida, hecha a partir de manchas y omite la mirada: en lugar de ojos, dos manchas negras (a manera de sombras) cubren los ojos. En el texto aparece una inscripción en el lado superior derecho con la leyenda en letras rojas: “El que se desangra con la vida, recupera otra sangre”, en este caso, la palabra *sangre* se encuentra corrida, con tinta derramada que emula la sangre perdida o recuperada. La lectura de esta obra de Fabio recupera las isotopías antes mencionadas como la mirada, en este caso donde enuncia la falta de la misma, el vampirismo, el collage y la inclusión de íconos *pop* o autorretratos.



Imagen 3.19

**BS**

Autor: Fabio McNamara (N.D)

Sobre la presencia de íconos *pop*, en la pintura de Fabio son recurrentes los retratos de Alaska, de Andy Warhol y de David Bowie, sobre este último, además del cuadro mencionado anteriormente, el pintor realiza su propia versión de San Sebastián, en donde el personaje que se encuentra atravesado por las flechas y con el pecho descubierto es David Bowie, como aparece en su mítica portada de “Aladdin Sane”. Las representaciones religiosas en la pintura de Fabio son un recurrente en su producción artística, ya sea para transgredir la iconografía religiosa o, como en recientes fechas, como expresión de su culto hacia la religión católica.

Cuadros como *Malandra* o *Cristo* dan cuenta de la producción del artista en cuanto a temas sacros. Con relación a *Malandra (z)*<sup>15</sup>, el artista realiza un retrato de una virgen, vestida a la moda punk, con un abrigo de peluche rojo, el cabello bicolor, anillos en los dedos, los labios y los ojos pintados, zapatillas de tacón sobre una luna, sobre una nube de colores verdosos amarillentos y de fondo un cielo estrellado, con pintura plateada. La representación aquí señalada se presenta congruente con la línea de *El valle de los caídos*, de Casa Costus, y comparada con la *Asunción* de Murillo, la obra deviene como una ironía de la misma, una representación completamente ajena a lo asociado con la imagen pura de la Virgen María. Como lo menciona Gubern (2005), es tanto la virgen María, como la imagen de Cristo una constante en las representaciones de la contracultura, donde estos íconos son ironizados, reducidos a la banalización. A continuación (en la siguiente página), se presenta en la figura 3.5 una comparación entre las obras: La Inmaculada Concepción de Murillo y *Malandra* de Mcnamara.

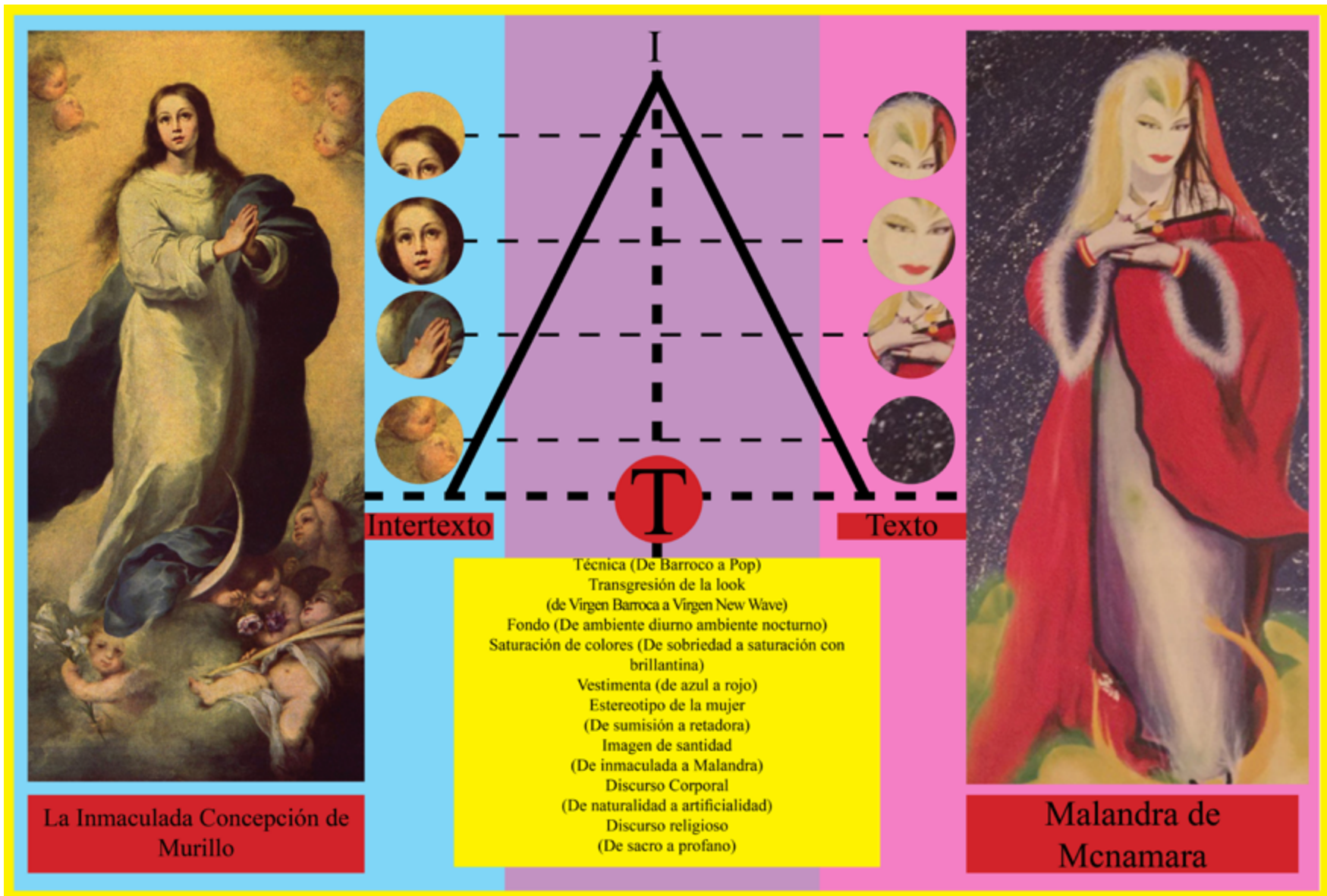
En el tema católico, la *Movida* se genera un afán de lo profano que transgrede las imágenes, íconos y pensamientos religiosos, como contrapartida de la extrema derecha católica de la dictadura. Los santos, por ejemplo, también son fuertemente representados por artistas de este periodo, por ejemplo Santa Clara, quien es pintada por Sigfrido Martín Begué, o probablemente la representación más cruda de Txomin Salazar, en donde Santa Clara aparece con una bandeja sobre sus brazos con sus ojos recién extirpados. La propia representación de la santa raya en los niveles de lo grotesco, de una tortura auto infringida, mutilaciones en los dedos, un cabello corto que emulan un *look punk* y ganchos en vez de aretes en las orejas.

En este punto, las transgresiones afectan directamente a las devociones, un tema referido por Julius (2002), quien las menciona como un pilar de la identidad humana, un contacto íntimo y estrechamente relacionadas con el sentido individual de lo divino y estético. Así, el arte de la *Movida*, que tiene lugar dentro del arte contemporáneo, se define por una constante transgresión hacia las devociones, que implica, una abyección de una creencia cultural, una violencia infringida hacia la religión que a la larga subvierte la construcción del discurso y devenir del sujeto.

Imagen 3.20  
**Malandra**  
Autor: Fabio Mcnamara (N.D)



Figura 3.5  
(página siguiente)  
**Transgresión como  
intertextualidad entre La  
Inmaculada Concepción  
de Murillo y Malandra de  
Mcnamara**  
Autoría propia (2016)



Transgresión como intertextualidad entre La Inmaculada Concepción de Murillo y Malandra de Mcnamara

Los discursos de la *Movida*, entran en una categoría de desmitificación del arte, que pasan, en primera de separar a las obras de una narración clásica, referente a una historia específica, se acaban las representaciones de batallas o dramas cristianos, para pasar a la importancia de la significación. Afectan el imaginario cristiano y sobrepasan los límites de cualquier tipo de religión y arte sacro, al violar los principios narrativos de estos discursos y transformándolos en textos referenciales, que parten de ejercicios semióticos, intertextuales y hermenéuticos.

La desmitificación es, como lo menciona Gonzáles (2005), un ejercicio que devuelve los valores antes relacionados con la religión al Arte. En este sentido, los artistas, los pintores y fotógrafos son sacerdotes de una nueva religión estética, una institución que se levanta sobre la crisis de lo sagrado y presenta discursos traslapados de la divinidad y de lo eterno, a el cuerpo, a su carácter precedero, a lo efímero.

Los discursos de la *Movida*, en torno a lo visual se mueven en un doble plano, en primer lugar el plano de lo efímero, adquirido por la cultura pop y sobre todo por el *punk*; expresiones en donde se sacrifica la técnica ante el mensaje y su rápida transmisión: Los artistas y diseñadores no podían esperar un momento más para expresar sus ideas, sus pensamientos, no podían esperar a dominar una técnica, en ir a la academia de bellas artes, tenían que expresarlo en el momento.

En cuanto al exceso se representa desde el collage extremo, que forma parte tanto de las obras de arte y diseños, como de las mismas muestras de la escena, variadas de la misma manera que son las individualidades ahí dispersas. La saturación representa una transgresión al orden clásico, a la calma franquista, el arte y los ideales estéticos devienen en representaciones caóticas, una saturación y un retorno a lo barroco español, pero ahora con tintes de color: una posición contraria que vino a llenar el vacío de una España Negra, de un Madrid en escala de grises. A continuación, a manera de resumen, se presenta en la tabla 3.2 (página siguiente) las transgresiones en el discurso visual, divididas en tres sectores: forma, contenido y metadiscurso (estético).

Aún y cuando existieron tantas individualidades en la escena visual de los ochentas, es la transgresión un elemento recurrente tanto en el discurso de la *Movida*, como en las representaciones gráficas del movimiento, en estas últimas, las transgresiones se implantan como una constante que afecta la forma, el color, la técnica y las ideas estéticas asimiladas de diferentes épocas artísticas. Así también, la transgresión es un juego que baña de sentido irónico a las representaciones visuales, desde el sexo, la identidad (como construcción estática) y la religiosidad son elementos que se ven violentados y transformados, apuestan a una polisemia que posibilita una lectura abierta y plural de las obras aquí tratadas.

Tabla 3.2  
(página siguiente)  
**Transgresión del discurso visual**  
Autoría propia (2016)

Elementos de la transgresión								
Nivel discursivo visual:	Discurso de la frivolidad	Cromatismo y excesos			Inclusión (discursos nacionales extranjeros)	Des-normativa y ambigüedad.	Microrelato Y macrorelato	El espectador
<b>Formal</b>	Inclusión de diferentes materiales: Gliter, pintura neón.	Saturación cromática.	-Imágenes de alto contraste (Blanco y Negro).	Violación de representaciones realistas cromáticos	Subversión de lo figurativo: Mezcla entre lo icónico y lo abstracto.	-El Collage, la apropiación, la fotocopia y técnicas de producción marginal.	El autorretrato, retratos individuales (Peluquería de Ouka Leele, Fotoporo de Pablo Pérez-Minguez). Retrato comunitario.	Saturación y exceso formal Formalidad abyecta -la persistencia de la visión
<b>Contenido</b>	Objetos e íconos cotidianos (peluquería Ouka Leele, chulos y muñecas Marín de Costus.	Asociación cromática con el exceso eufórico.	Temáticas relacionadas con la muerte, la marginalidad y el cuerpo perecedero.	Discurso pasional y surrealismo puesto en escena.	Discurso del bricolaje y el caos. Historicidad del discurso visual (integración del nacionalismo con técnicas extranjeras)	Inclusión de temáticas banas y vulgares (lo festivo, lo escatológico, etc) Discursos de la ambigüedad (sexual, de identidad)	Presencia del cuerpo como discurso: Cuerpo erótico y cuerpo perecedero. Cuerpo y violencia. Aparición de Madrid como tema.	-El voyeurista como temática -Los ojos y la mirada integrada
<b>Meta-discurso: Estético</b>	Formulaciones estéticas de lo banal (lo camp)	Apropiación del pop art y el kitsch. Transgresión de sobriedad barroca	Apropiación del punk	Apropiación del discurso fovista, kitsch, surrealismo y otras vanguardias	Mezcla de estilos artísticos: Barroco, realismo, abstracto, impresionismo.	Desjerarquización del arte Técnicas de producción DIY El diseño como arte y el arte como diseño	Discursos artísticos subjetivados Discursos de lo efímero (de la arquitectura fascista a la pintura, ilustración y relato corto)	-El lector como cómplice -La abyección del espectador

Estas transgresiones presentadas en el discurso, y en la imagen visual tienen que verse como un acercamiento hacia textos abiertos, textos que desbordan significados, que los hacen conectarse, en un ejercicio intertextual con otros discursos y también los hacen dialogar con el plexo social en el que se instauran, donde producen una transposición de signos, de transgresiones que van desde el plano de lo visual hacia el plano cultural, en donde transgreden identidades, sexualidades y alcanzan un nivel superior en donde el lenguaje (artístico, ético, estético, moral) es transformado con relación a estas apreciaciones. A continuación, en el siguiente capítulo se tratará sobre estas relaciones entre el signo visual y el plano socio-cultural.



Imagen 3.21  
**De la soledad de Zeus,  
nacimiento de Halley**  
Autor: Txomin Salazar (1986)

## NOTAS:

1 Sobre el nacimiento de la etiqueta *Movida madrileña*, Fabio McNamara la refiere como una invención suya: “Sí, así empecé a moverme por las calles de Madrid y a conocer gente con mi mismo rollo, y de tanto moverme para arriba y para abajo todos los días, creé la Movida, la que luego se llamaría Movida madrileña, porque los que nos movíamos no salíamos de Madrid” (Mcnamara en Revuelta, 2013: 47).

2 Declaración realizada en torno a la exposición retrospectiva de Carlos Berlanga en la Mostra de Valencia, en el 2009, siete años después de la muerte del artista.

3 Aunque después fueron montadas a manera de libro, las aventuras de Patty Diphusa forman parte de las ediciones de *La Luna de Madrid*. Sobre la recopilación en el libro: *Patty Diphusa* (1991), editado por anagrama, el autor menciona: “Patty Diphusa y otros textos- que recopila aquellos textos y, según califica el propio Almodóvar, “es mi primer libro entero y, para aquellos interesados en psicoanalizarme, es mi sincero y mejor autorretrato” (Almodóvar, en el País, 4 abril de 1991).

4 Exposición montada en *La Fresh Gallery*, del 22 de Octubre al 18 de Diciembre de 2015.

5 Esta obra ingresó al Museo Reina Sofía en el año de 2014 y está expuesta en la sala 001.10, donde se muestra, en gran parte, los trabajos de artistas durante el periodo de *La Movida Madrileña*.

6 Olga Zana, Nylon de Kooning y Pretri Ficada son nombres recurrentes de las tiras cómicas publicadas por Carlos Berlanga en el suplemento semanal del periódico ABC, en el apartado Gente y Aparte.

7 Ursula Andress, un referente del erotismo dentro del cine, primera chica Bond en 1960, película que la transforma en sex symbol. Quizá su referencia en el poema de McNamara refiere a las escenas de dicha actriz en bikini, o a las fotografías de la actriz para la *Playboy*.

8 Comentario en torno a la película *La Ley del deseo*, en el marco del coloquio en el que estuvo junto a Esther García, productores de *El deseo*, realizado después de el preestreno de la película argentino-española *El Clan*, el día 11 de noviembre de 2015, en las instalaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la información.

9 Actualmente, donde se localizaba la casta de la pareja Naya y Carrero, se encuentra convertido en un teatro alternativo *El Teatro Bosco*.

10 Entrevista realizada por Mario Vaquerizo, incluida en el Libro de Manzanares (2008).

11 Traducción propia: “Don’t view anger negatively, don’t deny it- use it to be creative”.

12 En este rubro cabe mencionar la técnica de Ouka Leele, que parte de la fotografía en blanco y negro, para después utilizar la técnica de coloración a mano, un procedimiento utilizado a principios de la fotografía de retrato y publicitaria. También la artista se encarga de mezclar en sus fotografías diferentes elementos religiosos, con otros de la vida diaria, como botellas, agujas, máquinas de escribir o trozos de carne. A la vez, está la obra que McNamara y Pérez-Mínguez hicieron para la feria de arte contemporáneo Arco: una fotografía de tamaño real de Fabio McNamara (tomada por Pérez-Mínguez), que era intervenida a partir de pintura en aerosol por Fabio McNamara, hecho que no sólo se desarrolla en forma visual, sino que se convierte en un *performance* al ser intervenida dentro de la Feria de Arco, a manera de *performance* o happening.

13 Aunque Fabio McNamara es el modelo de Patty Diphusa, en esta imagen se toma a otro modelo para realizar la fotografía.

14 Sobre dicha obra, un regalo del autor a la artista y galerista Blanca Sánchez, Fabio McNamara en su autobiografía dice: “(...) lo titulé BS, al que la propia Blanca, una vez que ya lo había pintado, le puso la frase: ‘El que se desangra con la vida, recupera otra sangre’, sacado de un poema que aparecía en la revista El canto de la tripulación que dirigía García-Alix” (Vaquerizo, 2014: 659).

15 Sobre esta imagen, McNamara habla de su proceso creativo: “Uno de ellos fue una Virgen de Murillo, una

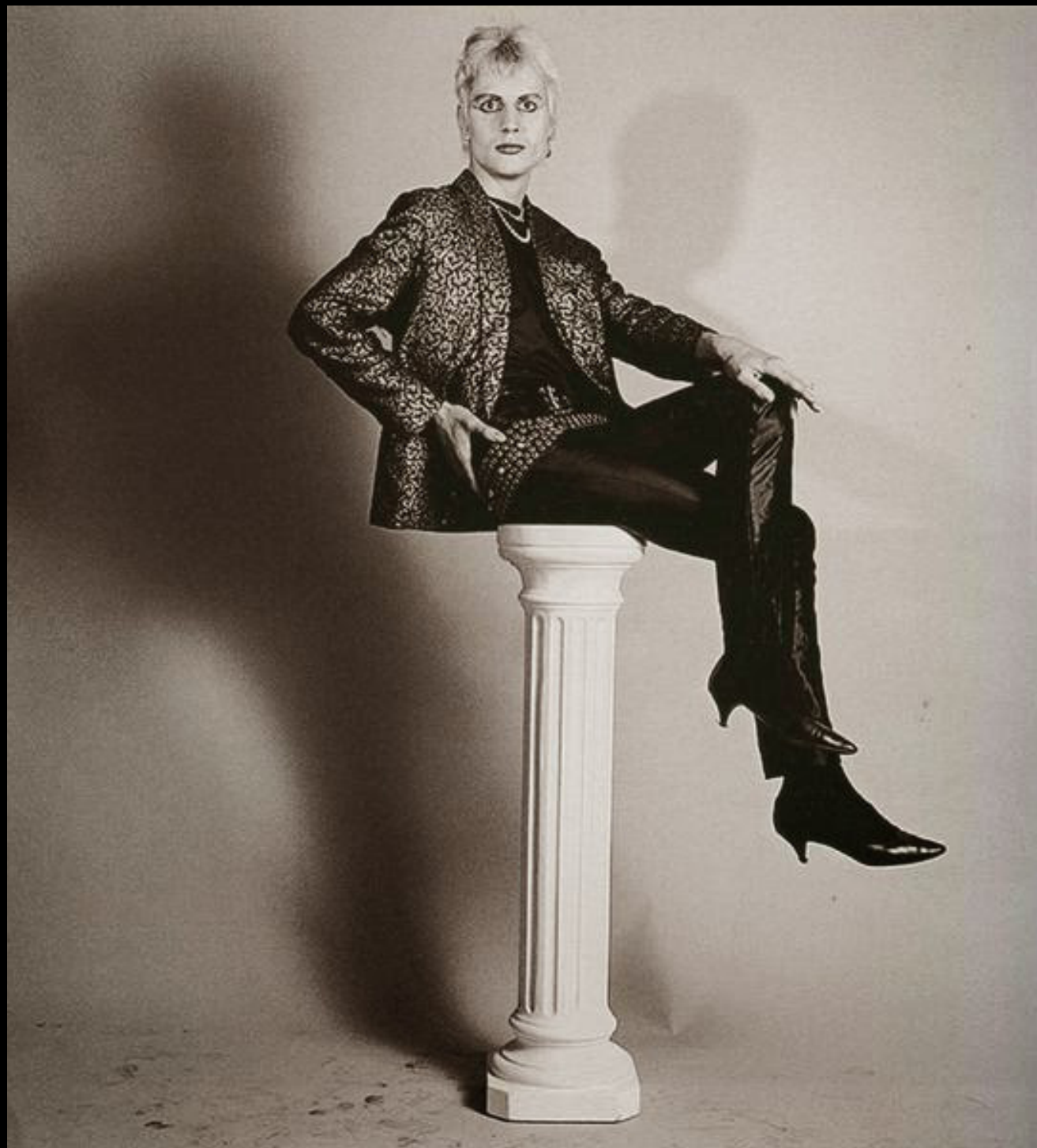
Inmaculada que proyecté con una diapositiva sobre el bastidor e hice una copia, pero versionada por mí. Lo cambié todo; el fondo, en vez de ser de día le puse de noche, con estrellas todo fosforescente y una luna como con humo verde. También le puse un vestido con las mangas de marabú, con la bandera de España para que se viera que éramos españolas y no rumanas (...) como las vírgenes de Murillo son todo caras como muy buenas, yo quería ponerle una más moderna. Pinté una cara de medio monster con el pelo de varios colores, con mechas negras y una parte rosa y a otra blanca, muy despeinada y con un maquillaje muy vamp; con el eyeliner en plan felino, mirada felina y los labios muy bien pintados. Lo titulé Malandra. Era una virgen que no se había visto nunca en el mundo, porque era una Inmaculada pero con cara de new wave” (Vaquerizo, 2014: 277).



Imagen 3.22  
**Autorretrato con el cuerpo  
herido**  
Autor: Alberto García Alix (1981)

Imagen 3.23  
**Lucía mártir**  
Autor: Txomin Salazar (1985)  
Imagen 3.24  
(siguiente página)  
**La esfinge contemplando su  
futuro**  
Autor: Carlos Berlanga (1989)





M

# CAPÍTULO IV

Rebel Rebel, you've torn your dress

Rebel **Rebel**, your face is a mess

Rebel Rebel, how could they know?

**Hot tramp, I love you so!**

-David Bowie. Rebel Rebel



## *Movida madrileña.* De la transgresión visual a la transgresión social

Las obras visuales durante la Movida, aunadas a la música, el cine y demás representaciones artísticas, fueron para el Madrid de los ochentas un cambio de página, como bien se dice, un cambio de esa España en blanco y negro a una España en tinte, que propició una libertad hacia el descubrimiento de nuevas formas de expresión, que unían el regionalismo de antaño, con la información que venía del exterior (Londres, Nueva York, París, México) que se unieron dentro de un carnaval, de forma lúdica y festiva, violenta y transgresora.

Sobre este carnaval y sus efectos en el cambio de mentalidad, queda un archivo dentro de la fotografía que plasma los cambios sociales, culturales que se desarrollaron en la sociedad en esta época. Entre otras cosas, se presenció un despertar de la sexualidad, tema que hasta el momento había sido considerado como tabú, a la vez, se propicia una autoexploración juvenil, que tiene como finalidad una búsqueda hacia de nuevas formas de expresión personal, una búsqueda hacia el terreno de lo subjetivo, del cuerpo como un discurso pertinente de ellos mismos, no como en la temporada de la dictadura, donde el cuerpo fue un territorio oprimido y estructurado bajo una determinada identidad inflexible. Así, durante los finales de los setentas y primeros años de los ochentas, se pudieron mostrar constructos que se alejan de una identidad estática, más bien, espacios de producción de subjetividades, que llevan los límites de las corporalidades a otros niveles, donde las abyecciones estaban presentes de forma más visible, y se presentan escudadas con la exageración y al exceso, como formas de expresión.

Imagen página anterior  
**Fanni Mcnamara en la columna**  
Autor: Pablo Pérez-Mínguez  
(N.D)

Tal es el caso de Fabio McNamara, un artista y obra de arte al mismo tiempo, pues aunado a su ya mencionada carrera como *poetiza*, pintor, cantante, compositor y *artista del performance*, McNamara representó el espíritu del cambio en la *Movida*, a la par que se convirtió en una “musa” para sus amigos y contemporáneos<sup>1</sup>; una constante en diferentes discursos de la época, que lo colocan como una de las isotopías centrales de la *Movida*, pues es tema central en fotografías, pinturas, revistas, películas, conciertos, comics, fotonovelas y apariciones en televisión. Fabio aparece en la mayoría de estos discursos con una actitud transgresora, ya sea con un *look* andrógino, o en entrevistas con respuestas irreverentes, al estilo Dalí o Warhol, actitudes y poses robadas del punk, con diálogos surrealistas. Fabio representa la imagen de la transgresión y de la risa, un carnaval humano que enuncia el sentido de la *Movida madrileña*, el desafío y la provocación que se ven en otros discursos artísticos, quedan especificados en la imagen de este personaje. Fabio McNamara representa, en esta acepción, una transposición entre los textos visuales y el plano socio-cultural de los ochentas.

La transposición es un concepto tomado de Kristeva (En Navarro, 1997), que está vinculado directamente con la intertextualidad, pues permite el dialogo y la transferencia de signos de determinado texto, discurso o lenguaje hacia otros diferentes, mismos que adaptan en este discurso otro, para realizar un ejercicio de apropiación, que aporta un nuevo valor a los símbolos tomados. De esta forma, el texto, como concepto, deja de ser visto como una construcción cerrada y se transforma en una estructura abierta e infinita. El texto es en donde tienen lugar y convergen otros textos.

En este caso, *la Movida madrileña* es un discurso que abarca múltiples sistemas de significación: cine, música, fotografías, revistas, cómics, carteles, pintura, *performance*, teatro, arquitectura, diseño industrial, moda, entre otras; estas representan un cúmulo de consumos culturales, mismos que, magnificados por los medios de comunicación, al popularizarse dicha contracultura, logran transformar la imagen de una ciudad entera: Madrid. A continuación se señalan las transgresiones encontradas en el plexo social, que incluyen cambios en torno a la identidad individual, sexual y social, en donde los jóvenes madrileños de los ochentas son partícipes.

#### **4.1 Transgresión de la identidad personal en la *Movida madrileña***

Durante el periodo de los ochentas, la identidad personal se formó a forma de *collage*, como un juego de pastiches, de representaciones pasajeras, de estilos que se apropiaban en un día y se deshacían al día siguiente: un discurso de lo subjetivo mutante y no canónico, que no permite una constancia o una homogeneidad. Se desarrolla una

escena en donde se propicia la transgresión de la identidad “nacionalizada”, vista, más que como una construcción individual, como una producción estereotipada de lo que representaba ser un español, ser un joven, ser un hombre o ser una mujer. En contraparte, la decisión de ser o aparentar determinada representación de la identidad y si ésta era constante o efímera, recae en cada individuo.

Por ejemplo, Fabio McNamara a lo largo de su carrera y vida mutó de personalidades que se ven a partir de sus cambios de personaje y de nombre: nació como Fabio de Jesús Miguel, pero hasta la fecha ha sido conocido diferentes alter egos como Fany, Fabio, Fabio McNamara, Roxy Burton (en la película de Pepi Lucy Boom), fue el rostro de Phaty Diphusa<sup>2</sup>, o en grupos como *Sarassas Music*<sup>3</sup>, Almodóvar y McNamara. Al igual que con la transformación y selección de múltiples alteregos y nombres, McNamara representa un ícono de la transformación constante, de una apariencia mutable y efímera, que es propia de la época posmoderna y que identifica en la importancia del *look* como un espacio de la creación y la exploración de la individualidad, fenómeno en el cual recae en un análisis posmoderno.

En este sentido, existe un deseo constante en la sociedad madrileña por ‘ser moderno’<sup>4</sup> (o al menos ‘parecer moderno’), pues este calificativo se busca como una máxima, pues el espíritu moderno (posteriormente sustituido por la concepción de la posmodernidad) significaba estar enterado y en sintonía con lo que ocurría en otros países y urbes culturales, a la par de alejarse y cortar de tajo con los años de oscurantismo de la dictadura Franquista y su extrema moral católica.

Así, la modernidad y la posmodernidad resultaron un objetivo a alcanzar por la sociedad y parte de esta fascinación es gracias a publicaciones como *La Luna de Madrid* (en la imagen 4.1 se puede ver una de las portadas de *La Luna...*) revista que había popularizado el concepto de posmoderno. Sobre el tema Fouce (2006) dice que: La luna se convirtió pronto en guía del ‘quién es quién’ del Madrid de esa época, y desde sus páginas se lanzaron eslóganes y temas que pronto pasarían a la prensa establecida. Probablemente, el debate sobre la posmodernidad (...) sea el más importante (83-84).

Aunque muchos renieguen del tema, como Pedro Almodóvar quien, incluso, dentro de su participación en *La Luna* no se cansa de decir, en voz de Patty Diphusa, que no existe tal cosa como posmodernidad, que este es un invento de *La Luna*. Sin embargo, la fascinación de este término pasó a tener grandes repercusiones en el Madrid de estos tiempos, gracias a la popularización del término propicio un deseo por la sociedad hacia ser posmoderno.

Este discurso recae en la búsqueda de los *microdiscursos* sobre los *macrodiscursos*, es decir, propició el espacio



Imagen 4.1  
**Cubierta de La Luna de Madrid n° 11**  
Autor: El Hortelano (1984)

individualista sobre la institución de la sociedad, una subjetividad que transgrede la integridad de una identidad individual y homogénea, para fomentar una exploración polifacética de la misma: en vez de una estructura firme, se construyen múltiples discursos que apuntan a la subjetividad.

En este caso, se habla de una presentación ambigua del ‘ser’, lo cual implica una transgresión, pues no se presta algún reparo en la autodefinición, es decir existe un dejo de desinterés por formar parte o encajar dentro de ciertos patrones socioculturales establecidos con anterioridad, en donde se entiende el concepto de identidad es una forma de opresión que limita la propia subjetividad y expresión de la misma. A cambio de este sistema, se apela a una identidad basada en el concepto de nomadismo que propone Derrida, de esta forma, García (2013:3)<sup>5</sup> menciona que: “no podamos permanecer sedentarios, no podemos quedarnos en identidades cerradas, en identidades excluyentes, sino en (des)identidades que siempre transitan a través de un proceso de desidentificación, o bien identidades estratégicas”.

Este proceso de desidentificación apunta a una apropiación de la subjetividad, misma que se intentó rescatar durante los primeros años de la *Movida*, cuando está aún no era conocida por este nombre y donde sus integrantes no eran más que “marcianos” para el resto de la sociedad, pues se salían de un sistema comprensible de identificación estereotipada. En este sentido, el eslogan de *la Movida madrileña*, se convirtió en una etiqueta funcional para explicar e identificar a esta ola de expresiones que se salían de la normativa, por ende, vino a tirar el discurso de ambigüedad y de desidentificación que los integrantes manejaban en ese periodo.

Los integrantes de lo que se etiquetó como *la Movida*, por esta razón, no terminan de aceptar por completo esta etiqueta, que se convirtió, de una manera en otra, en un proceso de identificación que viene a cuartar la subjetividad misma, el discurso de identidad social fragmentada que los integrantes, sin saberlo quizás, exploraban a partir de sus discursos y expresiones. En este sentido, en vez de hablar de una identidad, se empieza a fraguar una multidentidad, que no deja de ser una transposición del *collage*, pues dicha técnica utilizada como un referente estético para los artistas de este periodo, pasa a ser una herramienta útil para la expresión personal, en donde la apropiación de otras culturas, otros discursos forman parte de un *look*, en donde se emulan otras culturas a partir de peinados, pelucas, maquillajes y vestimentas.

Dicha apropiación, que tiene un dejo de carnaval y de imitación, se encuentra palpado en fotografías de la época, como en la presentada a continuación (imagen 4.2) autoría de Pérez-Mínguez, una publicidad para el concierto especial de año nuevo con Alaska y los Pegamoides y Almodóvar y Mcnamara. En el cartel aparece esta



Imagen 4.2  
**La emulación de Tina por  
Alaska Almodóvar Fabio**  
Autor: Perez Minguez (1984)

trinidad, Alaska está de pie, mientras que Almodóvar y Mcnamara están a su costado, agarrados de las piernas de la cantante. Esta fotografía intenta emular la portada del disco *Let's stay together* de Tina Turner, en donde la cantante está, con la pose de Alaska y de sus piernas cuelgan una modelo rubia y una morena.

A la par de esta imitación, se integran en esta fotografía, diferentes referentes culturales, en principio, con la emulación de Tina Turner, como ícono del pop afroamericano, en este caso, se imita la vestimenta de Turner, pues Alaska porta un traje de cuero negro; otro referente es el determinado por lo que hay detrás de este traje negro, pues emula a los diseños en los que trabajó Vivienne Westwood<sup>6</sup>, como modista del punk inglés, basados en la estética del *bondage*<sup>7</sup> y el sadomasoquismo, en el caso de la foto, se refiere a una cierta sumisión por parte de Almodóvar y Mcnamara hacia Alaska, que queda entendida en la pose y el acomodo de los tres personajes y que difiere sustancialmente de la fotografía original de Tina Turner, pues, en esta la figura principal tiene una imagen benevolente, casi maternal con sus dos modelos, pues aunque la cantante tiene la mirada fija para el frente, el gesto que propicia con las manos sobre la cabeza de las modelos es suave y sutil, mientras que en el caso de la fotografía de Perez-Minguez, las manos de Alaska se encuentran dominantes y controladoras, de forma más agresiva sobre la cabeza de Almodóvar y Mcnamara; en tercer lugar, se adopta una estética gótica palpable en el maquillaje y las uñas de Alaska, que queda diferente al maquillaje y atuendo de Fabio, quien presenta una estética sexual ambigua, que referencia a el *glam* y al propio David Bowie.

La fotografía en cuestión es una muestra del *collage* y la mezcla de estilos e ideales estéticos, un referente de la multidimensionalidad que tiene sus bases en un discurso intertextual, pues representa un ejercicio de apropiaciones y transformaciones expresadas. En este caso, se pone en disputa el sentido de identidad, que se convierte en una *identidad robada*. Este fenómeno es referido por Gubern (2005) al analizar la primera patología de las imágenes, donde pone en discurso el tema de la falsificación, de la copia y de la mentira, temas que sustentan un nuevo discurso. En esta idea, Kristeva (explicada en Butler, 2001) refiere a una superposición de lo semiótico sobre lo simbólico, pues se deconstruye la idea de un significante unívoco, que es la ley de la identidad, que se reduce a una *querella* metafísica con base a la multiplicidad, misma que se intenta suprimir en el orden simbólico, donde el binomio significante/signo mantiene una relación única y exclusiva.

Esta multiplicidad pone en tela de juicio la idea de identidad, como conjunto de características que definen a una persona, es decir, la identifican como una cosa y no como otra. En este sentido, la identidad es un constructo inamovible, como lo señala Foucault, un panóptico que se utiliza para controlar a la sociedad y por ende castiga a las presentaciones que se encuentran al margen y fuera del mismo. Con respecto a este tema, García (2013) hace

referencia a dos conceptos, el primero autoría de Hobbes, quien habla del *pueblo*<sup>8</sup>, una construcción homogénea, que debe de ser gobernada por un soberano omnipotente y omnipresente, entendido como un representante de Dios en la tierra. A su parte, a un lado del *pueblo*, está una *multitud* (concepto desarrollado por Spinoza) y son aquellos que no forman parte del *pueblo*, se mantienen al margen de dicho soberano presentado como el *Leviatán*.

En este sentido, la multitud se escapa de la normativa que rige al pueblo, subvierte las políticas de identidad hegemónica al parodiar a la misma, así escapa de un orden simbólico que rige las representaciones subjetivas. En este sentido, la *Movida* incursiona a la posmodernidad, al fragmentar dicha identidad, de manera deconstructiva, de tal forma que, con las partes diseminadas de dichos discursos se puede trabajar o jugar con los mismos, en un espacio de subjetividad.

Como ya se mencionó, dicho espacio de la subjetividad forma parte de los análisis posmodernos, tema que viene a cuento cuando se habla de la *Movida*, al igual que la emulación de otras identidades. La emulación, en este caso infiere en la propagación de dichas subjetividades presentadas, convertidas (a partir de los medios de comunicación) en consumos culturales que promueven estos ideales estéticos al resto de la sociedad.

El hecho de que la *Movida* se convirtió en un consumo cultural queda referida por Pedro Almodóvar (1982)<sup>9</sup>, en su película de *Laberinto de Pasiones*, sobre la cual el director manchego menciona que es la respuesta de las personas que vieron la proyección de *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del Montón*. Con esta declaración, el director da a entender que su primer largometraje, que nunca es mencionado ni mostrado en el filme de *Laberintos de Pasiones*, termina convirtiéndose en un objeto de consumo cultural, para terminar por alterar la mentalidad de los jóvenes que dan rienda suelta a sus deseos y pasiones, quienes, desde este momento transgreden el ideal de la identidad para intentar ser algo más.

De esta manera se relaciona a los personajes de la película con el ambiente de la *Movida Madrileña*, pues representan a su juventud y su búsqueda por una personalidad, tema que se repite en la cinematografía del director manchego; en concreto con este filme, el personaje de Sadec (Antonio Banderas) esconde que es un terrorista del medio Oriente, mientras Riza Niro (Imanol Arias) acude con Fanny (Fabio McNamara) para solicitarle su ayuda en un cambio de identidad, convirtiendo ficcionalmente a Fabio McNamara en un gurú de las transgresiones de identidad, ante la cámara del Almodóvar. Por último las protagonistas femeninas, *Sexilia* (Cecilia Roth) y Queti (Marta Fernández Muro) intercambian personalidades porque sus vidas les resultan un agobio: por un lado *Sexilia* es una estrella de la *Movida*, ninfómana y rica; por el otro lado Queti es una *chica del montón*, empleada de la

tintorería de su padre, quien la viola contantemente. Así que, Queti usurpa la imagen de *Sexilia*, y ésta queda libre para fugarse son Riza Niro. Entorno a estas cuestiones, de la película se puede entender dos ideas: la primera es el juego la película (como consumo cultural) y el espectador; la segunda es la declaración sobre la identidad, que conduce a la identidad falsificada, robada y sobre todo, representada a partir del cuerpo (con el disfraz, el maquillaje, la vestimenta o las pelucas).

Al desarrollar la primera idea, entra en juego el papel de la transgresión, como una tensión que deconstruye la identidad, como un ente homogéneo, que parte de la relación entre una obra de arte y su espectador. En palabras de Julius (2002), el artista convierte al espectador en un cómplice, mientras transgrede su mirada y le reta, desde la violación de sus tabús, creencias o sentimientos, logra que el observador replantee su propia imagen, al configurarse a partir de la misma obra.

Es decir, el espectador pasa por una experiencia comparada con la exteroceptividad<sup>10</sup> mencionada por Greimas (2002), en donde un agente externo, como por ejemplo los consumos culturales (carteles, películas, publicidades, revistas) el sujeto sufre un quiebre *tensitivo* que lo obliga a replantearse su espacio subjetivo, un recorrido que lo hace devenir en torno a esta nueva experiencia.

De esta manera, se entiende la relación de los artistas de la *Movida*, quienes, después de la popularización del término y la presencia que tuvo el fenómeno en los medios de comunicación, la sociedad se enteró y se puso en contacto con estas nuevas formas de expresión (del arte, de la sexualidad, de la moda, del *look*) y se generó un revuelo por la exploración de los valores que películas como *Pepi, Luci, Boom (...)* mostraban. Es decir, generó un quiebre que propició un nuevo recorrido hacia la exploración subjetiva de la identidad. Dicha exploración proviene de una emulación de la cultura que se difundía en estos momentos, la etiqueta de la *Movida Madrileña*.

En estos momentos se refiere a una propia transgresión del sujeto, en donde, el sujeto cuenta, al principio de su recorrido con una construcción de valores determinada, virtualizada, un conjunto de características emocionales y culturales que lo hacen ser uno integro, antes de comenzar su relato. Entonces, al poner al sujeto frente a una experiencia transgresora, en este caso las representaciones visuales de la *Movida* (aunado con la música, que fue un importante punto de acción de la época) produce un punto que quiebre, que activa un recorrido hacia una transformación del sujeto. Esta transgresión sale a relucir en un acto patémico (que expresa y activa la transgresión hacia su cuerpo).

Esta exploración conduce a la segunda idea sobre la película *Laberinto de Pasiones*, que gira en torno al devenir de la identidad (como una estructura cerrada) en una identidad que permite la falsificación, emulación, apropiación como ejercicios de la subjetividad<sup>11</sup>. En este sentido, la idea de la identidad falsa viene a prestar importancia al *parecer*, sobre el *ser*, la predilección por la falsificación sobre el original. En torno a este asunto, García (2013) menciona los conceptos de Derrida de *suplemento y performatividad*, en donde el autor sugiere que no existe lo original, entonces, sin la existencia de la misma, todo se convierte en repetición y falsificación, cita sobre otra cita. En este sentido, la parodia se vuelve un elemento *performativos* que pone en tela de juicio la propia existencia de una originalidad.

Sobre este punto, Judith Butler en su texto *Actos Corporales Subversivos*, analiza el personaje del *drag queen*, como una parodia que apunta a una fantasía, sobre la cual se construye la misma identidad de género:

De hecho, la parodia es *de* la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se constituye por la fantasía de una fantasía -la transfiguración de un Otro que siempre es ya una “figura” en ese doble sentido-, así la parodia de género revela que la identidad original sobre la que se modela el género es una imitación sin un origen. Para precisar más, es una producción que, en efecto -es decir, en su efecto-, se presenta como una imitación (2006:64).

Aunque en este caso Judith Butler hace referencia a la identidad de género como una parodia misma, se puede aplicar la construcción de la fantasía de una fantasía para explicar la construcción del ideal de identidad en general, pues esta se expresa a partir de la repetición de actos *performativos*, mismos que no vienen de un patrón original, sino que se emulan constantemente y provienen de la copia misma, es decir, destruyen el concepto propio de lo original como institución generadora primaria.

En el caso de la identidad individual en la *Movida*, el *performance* es acompañado con el *look*, como una máxima de la expresión de la subjetividad. En este caso, la exageración es un elemento que predomina y lleva de la simple vestimenta a un disfraz, el maquillaje en una transformación del rostro, el peinado en construcciones irreales, donde se resalta la idea de la teatralidad. En este sentido, se busca una emulación a manera de parodia hacia al elemento imitado y por ende, este queda transgredido desde la instancia del carnaval, pues mientras más exagerado sea el *look* mejor. Esto lo señala Fabio Mcnamara en la película *Laberinto de pasiones* (1982), cuando funge de consultor de cambio de imagen y gurú de la transformación: “Lo sencillo nunca fue moderno. Lo moderno siempre es futurista. El futurismo siempre es glitter”.

Es decir, la exageración es una constante en la generación de subjetividades durante la *Movida*, un desborde de significación que emula las transgresiones formales y cromáticas de las expresiones visuales, tratadas en el capítulo anterior. Al traspasarse al terreno de la significación individual deviene en un uso de maquillaje pronunciado, pelucas o peinados elevados, una vestimenta con brillantina, es decir, un exceso de significación que recae en el sujeto y su cuerpo como un texto autoconstruido. El sujeto deviene en sujeto disfrazado, pero este disfraz que resulta un acto de emulación lo acercan hacia su espacio de subjetividad: un desdoble del mismo sujeto.

En este caso, el sujeto y su construcción subjetiva deviene en un acto de superficies corporales y gran parte de esta presentación dan cuenta las fotografías de la época. El lente de Miguel Trillo sirve como un inventario de las diferentes exploraciones de *looks* y estilos, pues aparte de capturar la escena musical, su archivo se extiende hacia fotografías de personas comunes: fans en conciertos, personas en los bares, en las cafeterías o en la calle, retratos de celebridades de una noche, personalidades efímeras: Rostros de la nueva juventud. Sobre el trabajo de Trillo, la página oficial del Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía (2016) menciona que:

Miguel Trillo ha documentado la evolución de las jóvenes tribus urbanas desde la transición española hacia la democracia hasta nuestros días, como testigo privilegiado de una época. Sus fotografías, incluidas en las publicaciones españolas más innovadoras del último cuarto de siglo, componen un retrato colectivo de una sociedad en proceso de cambio.

Sus fotografías son un recorrido entre los sitios de moda durante la *Movida*, los que aquí importan son en su mayoría retratos individuales, a una persona, aunque también hay fotografías a parejas o grupos mayores, pero en sí, se intentaba retratar el discurso de las subjetividades, sujetos variados que posaban en cualquier lugar, dentro de un bar, en una barra, subidos a su motocicleta, o en los baños de algún bar. El artista describe sus fotos como “fotos en blanco y negro en plan monografías de las tribus urbanas, *mods*, *punks* y *tecno*” (Trillo en Sánchez, 2007: 304).

Su catálogo visual representa, probablemente, el más amplio retrato de los *looks* de la *Movida*, un acercamiento a la provocación a partir del disfraz, documentales gráficos de una transición hacia el cambio, no sólo político, sino de ideales y subjetividades. Al tomar, por ejemplo, la invitación de su exposición *Fotocopias* (1983) (imagen 4.3), en donde se retrata a Ana Curra (*Alaska y los Pegamoides/ Parálisis Permanente*), se deja en claro la importancia de la autoconstrucción, pues dicho personaje está formulado su propia imagen frente al espejo.

La foto arroja, con el título, un concepto que se siembre a lo largo de este capítulo: la copia y la imitación, para proseguir con la importancia de la imagen en la cultura juvenil de dicha época, la formación de un *look*, y la





Imagen 4.3  
(página anterior)  
**Ana Curra en Fotocopias**  
Autor: Miguel Trillo (1983)

Imagen 4.4  
(página actual)  
**Madrid 1984 ¿la  
posmodernidad?**  
Portada de *La Luna de Madrid*  
(1983)

significación personal a partir de su apariencia. La imagen, se reproduce en el espejo y lo que se ve en el espejo, (el rostro de una mujer) representa para sí misma una configuración propia de su subjetividad, en donde el maquillaje, el peinado y la vestimenta expresan una construcción corporal de su sustancia (movimiento según Fontanille).

El cuerpo es la concentración del discurso de la subjetividad y en él recaen las transgresiones que se derivan de la imagen asimilada por los consumos corporales, éstas, están ligadas con la superficie, pues denotan un cambio instantáneo y se dividen en dos grupos. El primer grupo es el de las transgresiones sobrepuestas, que indica cuestiones externas que se sobreponen al cuerpo, aplicadas sobre el mismo o vestidas, mismas que tienen un carácter menos permanente y más efímero, pues pueden quitarse y cambiarse a antojo: pelucas, maquillajes, joyería, ornamentos de plástico, ropa, zapatos, gafas solares, lentes de contacto (de color) peinados. El segundo grupo es el de las transgresiones incrustadas o extirpadas al cuerpo, mismas que definen un nivel de corrupción mayor de las líneas corporales, hablan de una adherencia y una violación más brutal a los límites corporales, por ende, su permanencia resulta más duradera: tintes, permanentes y cortes de cabello, perforaciones, tatuajes, cirugías plásticas, heridas en la piel, amputaciones, cambios de sexo, alteraciones anatómicas (anorexia, bulimia, obesidad extrema).

Las transgresiones corporales aquí expuestas son un inventario de alteraciones artificiales, las cuales presentan como rasgos en común la moda en cuanto a vestimenta y operaciones cosméticas que transforman el cuerpo y transforma la imagen “original”. La definición de cosmética (Rae, 2002) le pone en el camino de procedimientos se salud para alcanzar un ideal de belleza. En este caso hay que cuestionar el ideal de belleza que intentan alcanzar los sujetos en la *Movida*, pues transgrede el principio de belleza que dominaba en la épocas anteriores, donde un ideal estético de belleza estaba expresado a partir de lo nacionalista y el arte barroco, mientras que en la época de los ochenta se consideraba una belleza más relacionada con lo grotesco, con lo oscuro, con lo gótico y lo *punk*.

De esta forma al analizar las imágenes corporales presentadas en la *Movida*, se puede ver una mezcla entre las dos categorías, aunque existe una predilección por las sobrepuestas a las incrustadas, aunque estas se ven a menudo con los cortes de cabello radicales, o los tintes aplicados en el mismo, tatuajes y perforaciones, aunque, claro está se opta por una imagen que eleva lo espontáneo del momento, *looks* que pueden transformarse de la noche a la mañana, una imagen artificial, plástica, desechable y reciclable.

En este sentido, los cambios corporales (tanto superficiales como incrustados) advierten de forma primitiva la construcción del espacio individual desde la instancia del *ciborg*, concepto que se alude a un cuerpo construido con base en partes varias, tanto orgánicas, como plásticas o tecnológicas, una hibridación del ser: “(...) Un ser híbrido basado sobre la no-identidad de su cuerpo, la parcialidad de partes y funciones; es un cuerpo que nunca se

cierra en una totalidad, un sujeto de coalición basado no en la biología (...) (sino en) pactos y coaliciones, acuerdos/ encuentros puntuales y siempre parciales y locales” (Collaizzi en Puche, 2005: 203). El concepto de *ciborg* se toma del manifiesto realizado por Donna Haraway<sup>12</sup>, quien define a este de la siguiente manera:

El ciborg se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad. Es opositivo, utópico y en ninguna manera inocente. Al no estar estructurado por la polaridad de lo público y lo privado, define una polis tecnológica basada parcialmente en una revolución de las relaciones sociales en el oikos, la célula familiar. La naturaleza y la cultura son remodeladas y la primera ya no puede ser un recurso dispuesto a ser apropiado e incorporado por la segunda. La relación para formar torios con partes, incluidas las relacionadas con la polaridad y con la dominación jerárquica, son primordiales en el mundo del ciborg (Haraway: 1984: 4)

Este discurso deslegitima la “naturalidad” del cuerpo humano, pues deja de ser una construcción meramente orgánica, para incluir elementos artificiales o tecnológicos, desde los cuales se diseminan las fronteras del cuerpo y se redefine la subjetividad. En este sentido, la teoría del ciborg, aunado con los discursos corporales de los integrantes de la *Movida* apuntan a un sentir post-humano, pues señala una evolución física que supera la imagen de lo “humano” y de lo naturalmente dado e incursiona en el terreno del discurso de la ciencia ficción, de construcciones andróginas, corporalidades subversivas y abyectas.

Lo *posthumano*<sup>13</sup> es el arquetipo a alcanzar, cuerpos contruidos a partir de la ciencia ficción y de la imaginación en donde se incluyen incrustaciones, elementos ajenos a la propia construcción corporal o inclusive, alteraciones de la misma corporalidad, tal es el caso del cabello, que cumple un papel importante en el *performance* de la subjetividad. El cabello, como texto moldeable en el peinado, funciona como un rasgo identificativo que asocia a determinada persona con una imagen sexual (o asexual), musical (incluida en alguna tribu urbana), generacional (adulto y joven), referencial (basado en conexiones intertextuales, una copia de estilo que referencia a otra persona o ícono) y radical (relacionado con la rebeldía o con el acatamiento de normas específicas).

Así, por ejemplo, la peluca (una transgresión sobrepuesta de carácter efímero) viene a representar un cambio de identidades en cuanto al género (peluca corta es asociada a un hombre, larga a una mujer), musical (depende del color de la peluca, sus incrustaciones en glitter, etcétera), generacional (el estilo del peinado de la misma peluca refiere si se trata de alguien joven o alguien mayor), étnico (pelucas rubias, pelucas morenas), y sobre todo radical (el color, el peinado, el tipo de material y el largo de la misma pueden ser o relajadas o sobre trabajadas, una exageración o una cuestión mesurada). Así, las pelucas contienen un discurso propio, mismo que es apropiado por el artista Fabio McNamara, pues no sólo se encuentra como tema constante en sus múltiples *looks*, sino que es una isotopía en sus pinturas y composiciones musicales, donde *el pelucón*, ocupa un lugar central. En este caso, se ejemplifica con el tema musical *La Tribu de las Chochonis*<sup>14</sup>, canción interpretada por Alaska y los Pegamoides en 1983:

Con pelucas y carburante,  
las Chochoni tiran pa' delante  
(...)Pelucas Mirna no favorecer Chochoni,  
ser mejores las de Esparto,  
pelucas Mirna ser de baja calidad,  
pelucas Mirna ser un cutrerío.  
Ser Mejores las de Esparto.

En cuanto a lo visual, las pinturas de Fabio McNamara manejan un discurso de la peluca, donde ésta deja de ser un adorno o un ornamento y adquiere sentido como una instancia transgresora: la peluca se incluye a la serie de cuadros basados en la serigrafía de *Marilyn* de Warhol, en donde con cada peluca se imprime una identidad diferente al ícono de Marilyn. La peluca es agregada a diferentes de sus obras, desde sus autorretratos, hasta sus cuadros sin título, incluso Warhol es retratado con una peluca platinada, o Franco quien porta una peluca corta en tonos violetas platinado (Imagen 4.).

Es entonces que la peluca viene a representar una transgresión que apunta directamente a la identidad como un artificio. Fabio en persona ha sido retratado con diferentes tipos de pelucas, desde un pelo chico y corto, hasta pelucas rubias o platino, moradas y de colores<sup>15</sup>. Por ejemplo, en la fotografía ya mostrada en la imagen 1.10 (capítulo 1), autoría de Pablo Pérez Mínguez, el artista es retratado con una peluca plástica morada junto con los integrantes de *Alaska y los Pegamoides*. En este caso se parodia la imagen femenina, que queda expresada como una superficie artificial, en donde la peluca hace las veces de la identidad de género, una carnavalización de la mujer y la imagen de la misma<sup>16</sup>.

En esta misma imagen se visualizan otros integrantes del movimiento, con un *look* más punk: maquillajes en tonalidades oscuras, ropa negra (salvo Alaska, quien viste un vestido en *animal print* de cebra), pines, pulseras con pinchos y chaquetas de cuero. En este caso, cabe mencionar que la producción del *look* en la *Movida* determinaba un verdadero reto, puesto que se hacían en la marginalidad, los adornos, el vestuario, los peinados y los cortes de cabello eran de manufactura cacería, pues Madrid no contaba con tiendas donde estos atuendos se encontraban fácilmente, como por ejemplo la boutique *SEX* de Vivienne Westwood en Londres.

Para dar testimonio al cómo se generaban los *looks* en este periodo, Antonio de Prada, en su documental *Una noche en el Rock-ola* (2010) entrevista a varios grupos, grafistas, cantineros, meseros, *Djs* y asistentes en general de dicho bar, quienes lo recuerdan como punto álgido de sus días de juventud: “Algunas chicas no salían de casa como iban al Rock-ola, se metían en algún bar y se cambiaban y se cogían el bote de laca” (Horton, en de Prada, 2010); “No había los productos que existen hoy en día para ponerte el pelo así o asá, o del otro lado, en aquella época lo que había era cerveza y limón para ponerte en la cabeza” (Hernández, en de Prada, 2010); “Cada uno se buscaba el *look* porque no había posibilidades de vestirme maravillosamente como si vivieras en Londres,

Imagen 4.5  
**Francisco Franco con Peluca**  
Autor: Fabio McNamara (N.D)



entonces eran todos unos apaños, como los zapatos eran o marrones o negros, los teníamos que pintar con tinta *lux* de colores” (Sans, en de Prada, 2010)<sup>17</sup>.

Estos testimonios son una referente de la autoproducción personal, una configuración de lo subjetivo que se lograba en la marginalidad, pues no se contaba con los medios para una producción estética favorable. El *look* personal se convierte a sí mismo en una representación del DIY, un discurso corporal que es creado y manipulado a partir del sujeto, para devenir en un *sujeto otro*, el sujeto disfrazado. Sobre este disfraz, la galerista Eugenia Niño (en de Prada, 2010) dice que las personas iban al Rock-ola disfrazados, pero disfrazados de sí mismos. De esta forma, el disfraz se convierte en un elemento del recorrido cursivo que permite al sujeto, llegar a convertirse en lo que soñó de él: sólo desde el disfraz, desde el propio carnaval se puede llegar a alcanzar la autenticidad.

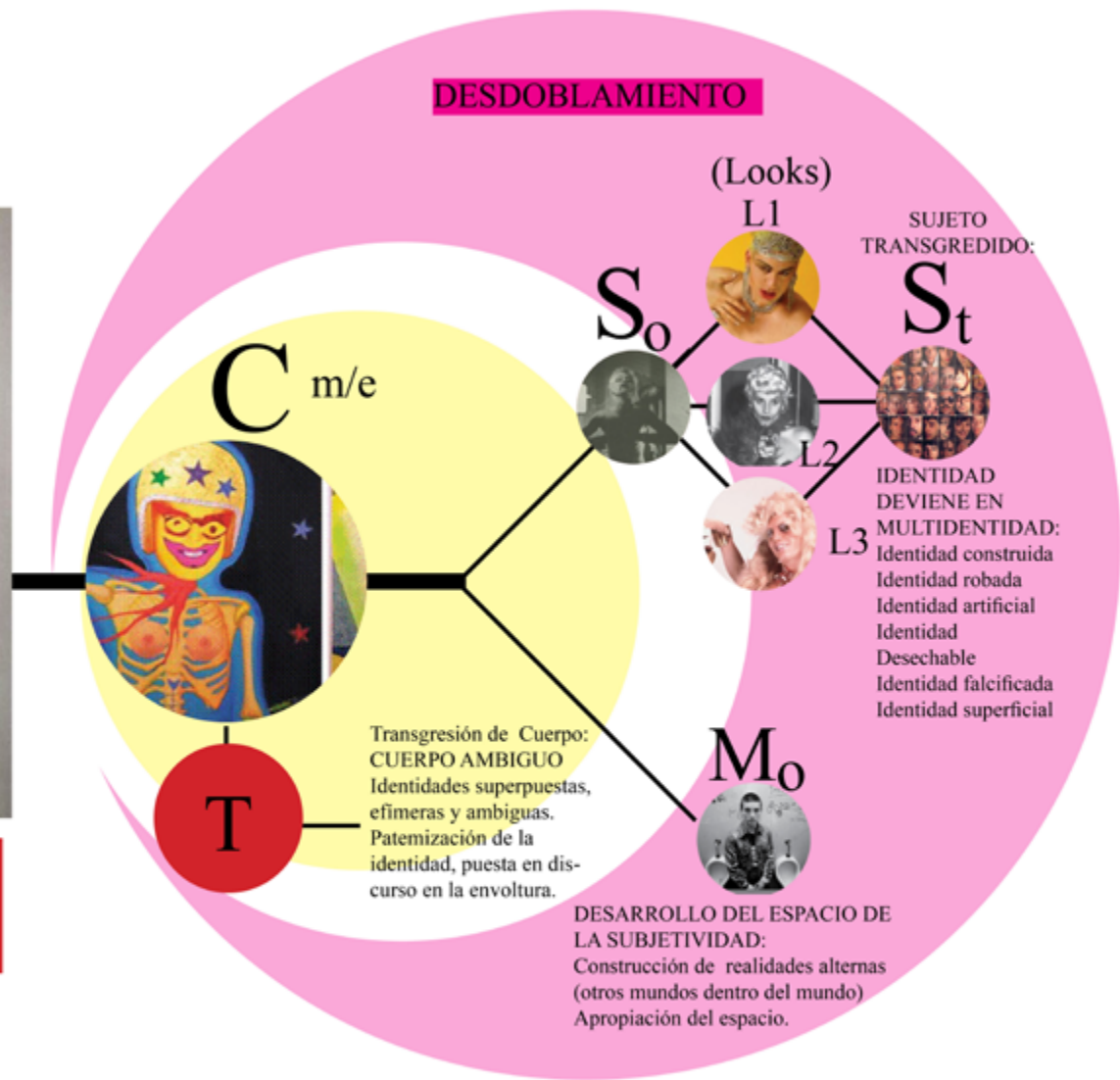
De esta forma, también los testimonios antes citados muestran lo efímero de estas representaciones, pues las chicas optaban por un *look* que fuera fácilmente aplicable (sobrepuesto), para que de la misma manera, se pudieran deshacer sin ninguna dificultad del mismo. En este punto, las chicas de las cuales habla Horton, se disfrazaban como un ejercicio lúdico, pero en secreto, para separar la esfera que representa el hogar, del bar. Su identidad devenía en un desdoblamiento entre una y la otra.

Una identidad efímera, en la que se imprimen una serie de excesos que apuntan a un desbordamiento fórico (en el extremo de lo fórico), en donde la exageración es la base para expresarlo: Maquillaje sobremarcado, peinados crecidos con volumen, o inclusive los que iban rapados, ropa estafalaria (o ausencia de la vestimenta), pelucas, tacones, el color se imprimía no solo en la ropa o el maquillaje, sino que el cabello se teñía de otros colores y en diferentes sentidos. En sí, un conjunto de transgresiones que pudieran representar lo que cada individuo era, para sí mismo y por un tiempo determinado, que se transformaba constantemente en periodos cortos de tiempo, es decir, era efímero.

Es a partir de un desdoblamiento como se fragua una transgresión hacia el cuerpo, pues los individuos, aparte de explorar su espacio subjetivo y transformarse a sí mismos, crean una imagen de su propio mundo, y el reconocimiento del mismo, es decir, un proceso de propioceptividad, que parte de una exteroceptividad, reconocerse a partir de elementos del exterior (la *Movida madrileña* como consumo cultural) para después dar paso a una interioceptividad, que es el proceso con el cual el mundo (como signo) se vuelve pertinente a ese *yo interno*. En este caso, al analizar la construcción del sujeto y del mundo desde el sujeto en el fenómeno de la *Movida*, se puede incluir dentro del esquema de la transgresión del sujeto (diseñado en el *Capítulo 2*) pues encaja con los elementos expuestos en dicho esquema:



I



# Transgresión del sujeto en la *Movida madrileña*

Figura 4.1  
(página anterior)  
**Transgresión del sujeto en la  
Movida madrileña**  
Autoría propia (2016)

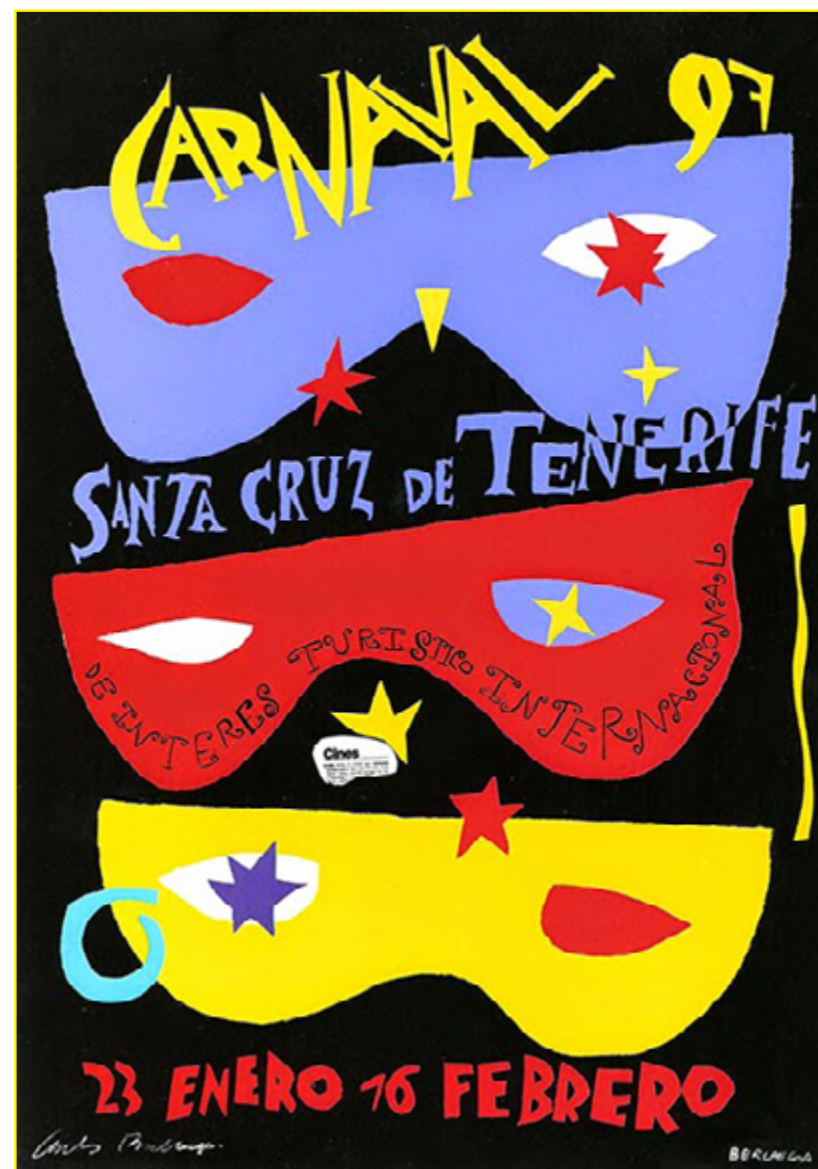
En este esquema, se incluyen elementos que arroja el estudio del discurso subjetivo durante la *Movida*. En primera instancia, se incluye una nota sobre la transgresión del cuerpo, puesto que se encuentra que el *look* presentado subvierte el binomio presentado por Fontanille sobre el movimiento y la envoltura, puesto que durante el proceso transgresor, no existe tal cosa como una unidad a partir de esta dupla, puesto la identidad es presentada como un disfraz. A la vez en cuanto al desdoblamiento del Sujeto otro (So) se produce un múltiple desdoblamiento, puesto que este deriva de los diferentes *looks* que el sujeto porte. Dicho efecto, produce una transgresión a la idea de unicidad de la identidad (presente en el sujeto transgredido St), pues deviene ambigua e imprecisa, derivada de la suma de los diferentes *looks* del individuo, así se pone en contacto una *multidentidad*, basada en lo artificial, lo superfluo, lo robado, lo falsificable, lo desechable y lo construido. Ahora, en cuanto al desdoblamiento del Mo (mundo otro), se genera una construcción (igual de variada) de mundos o realidades alternas, donde cada *look* tiene lugar, un *multiverso* que es a la vez un espacio de la construcción de subjetividades.

En cuanto a la construcción y desdoblamiento del Mundo otro, los individuos de esta época crean espacios urbanos, los transforman y se apropian de lugares que se prestan para sus ejercicios de significación, en donde, el hecho de ser vistos por el resto afirma su posición, su subjetividad, al contrastarse y compararse con otros discursos corporales. De esta forma, el cuerpo juega el papel de intermediario entre el mundo exterior y el mundo interior, en donde ambos se resignifican mutuamente, y se afectan constantemente, para producir una apertura, una transformación tanto de la subjetividad, como de la imagen del mundo propio.

La identidad en cuanto al esquema anterior deja de ser una construcción cerrada y predefinida, y se convierte en una búsqueda y superposición de elementos, una saturación de lo artificial y de lo banal que conlleva una provocación por sí misma. Se opta por la construcción de superficies de dejar de concebir a la idea de identidad como una construcción profunda, con un discurso adherido a la misma, sino una construcción del marco personal estético formado en la superficie a manera de collage. Las representaciones de lo banal, los objetos de plástico y lo falso provocan que la experiencia *camp* sea un recurrente en las representaciones individuales de la *Movida*, pues más allá del *look* y del juego irónico, tiene reminiscencias a una significación ambigua, donde lo normal no tiene cabida. En la siguiente página se presenta de manera condensada la información vista en el presente capítulo.

División del individuo (Fontanille)	Transgresiones	Presentaciones	Discursos referidos
Envoltura (Forma)	Superposiciones	Pelucas Maquillaje Vestimenta Peinado	Discurso de la artificialidad y excesos patémicos
	Incrustaciones	Tatuajes Perforaciones Cirugías plásticas	
Movimiento (Sustancia)	Desdoblamiento del sujeto (multidentidad)	Identidad robada (Falsificada)	Collage y autoría
		Identidad artificial	Discurso del ciborg
		Identidad disfraz	Discurso irónico
		Identidad efímera	Discurso de lo desechable
		Identidad autoconstruida	Espacio de la subjetividad
		Identidad ambigua	Discurso Queer

En torno al concepto de identidad, durante éste periodo en Madrid se experimentó con la apertura hacia otras identidades, que se representa a partir del pastiche, en donde el cuerpo es un discurso, un texto que, a manera de ciborg incluye elementos artificiales que le sirven para una construcción de significación. El discurso aquí propuesto apunta, sobre todo, a una construcción corporal que supera los límites normativos de la sexualidad, ejercicios que formaron parte del legado de la *Movida*, pues se presentaron como un tema recurrente al que se dedicará un apartado entero, que se presenta a continuación.



## 4.2. Transgresiones de identidad de género en la *Movida madrileña*

Tabla 4.1  
(página anterior)  
**Niveles de transgresión corporal**  
Autoría propia (2016)

Imagen 4.6  
**La Identidad como Carnaval  
Carnaval de Santa Cruz de Tenerife**  
Autor: Carlos Berlanga (1997)

En el año de 1983 tuvo lugar en el programa de televisión *La Edad de Oro*<sup>18</sup> una entrevista a Fabio McNamara y Almodóvar por Paloma Chamorro<sup>19</sup>, conductora del programa. Almodóvar iba vestido con un traje blanco y unos pendientes, mientras que Fabio McNamara vestía con una torera azul cubierta de *glitter*, unos guantes rosas brillosos, una peluca rubia, los labios rosa carmín y unos aretes<sup>20</sup>. La entrevista giraba en temas banales, sobre concebirse como una superestrella, los fans, y la presencia del dúo en la música, siempre con respuestas irónicas muy al estilo de Warhol, entonces, en esta misma línea de entrevista, Chamorro preguntó a Fabio: “De todas tus facetas de modelo, cantante, actor, pintor, poeta y muchas otras cosas, cuál es la que más te gusta [a lo que él responde] la que más me gusta es, la de mujer superficial” (Chamorro, McNamara, 1983).

En esta cita se rescata la transgresión que dicta el presente capítulo, sobre la cual Fabio McNamara es un estandarte, pues representa la expresión libre de la sexualidad en la *Movida*. Al definirse como ‘*mujer superficial*’, aunque fuere de una manera lúdica y banal, sugiere una lectura de una identidad femenina banal, plástica, fantasiosa e irreal, es decir, elude a una construcción de una identidad falsa, autoconstruida desde la superficialidad del cuerpo, que, en su papel de mujer, reproduce un *performance* de la femineidad, una carnavalización de tal, que sugiere una provocación<sup>21</sup>.

Esta declaración sobre la superficialidad, es comparada con el discurso sobre la identidad genérica expuesta en Judith Butler, en donde ésta es expuesta desde los actos de superficie corporal, es decir, que es un conjunto de actos, gestos y deseos que producen un sentido de esencia o de integridad. Dichos actos son *performativos* provienen de una construcción prefabricada que se mantiene mediante signos corpóreos y otros medios discursivos:

Si la verdad interna del género es un invento, y si un género verdadero es una fantasía instituida e inscrita en la superficie de los cuerpos, entonces parece que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino que sólo se producen como los efectos de verdad de un discurso de identidad primaria y estable (Butler, 2002:63).

Al tomar como base las palabras de Judith Butler, se explica que las palabras y el *performance* de McNamara ponen en manifiesto una ironía sobre la identidad de género, subvierte la normativa sobre la sexualidad en España. El artista logra, aunque quizá no fuese su cometido, poner en tela de juicio los valores que dictaron el discurso sexual de España pues expone un tabú y una provocación.

En las dos acepciones del término “provocación”, sugiere a un acto que relaciona la producción de cierto estado o sentimiento en alguna persona o en alguna cosa; según la RAE (2015) el verbo “provocar” se concibe como buscar

una reacción de enojo, estimulándolo con palabras u obras; excitar en alguien el deseo sexual; vomitar lo contenido en el estómago. En este sentido, la provocación es una instancia tensitiva que está destinada a producir un exceso pasional en una persona determinada, ya sea de carácter de estimular el libido (provocación sexual), o una reacción subversiva (vómito), estas reacciones, como causa de un estado pasional posterior, está relacionada con un *performance* del sujeto provocador que basa sus hacer provocador en la utilización de palabras, acciones, el cuerpo u otros medios. Al colocar la provocación dentro de un plano social, se afectan las fronteras entre lo vomitivo y lo sexual, y se sugiere un estado de quiebre, un cruce de fronteras referentes a la identidad de género, la dualidad entre hombre/mujer.

Como ya se ha mencionado, esta construcción representó un tabú normativizado (tanto social como legalmente) por la ideología falangista, que mantenía un orden simbólico sobre la identidad de género. En este caso, lo que representaba la masculinidad estaba generalmente relacionado con conceptos como valentía, la honra y la fuerza, así, la figura de un militar era un patrón; en cuanto a la feminidad, ésta se asociada con la pureza, la maternidad y la sumisión, para tener como ejemplo la imagen de la misma Virgen María. De tal forma, la falange española establece una línea divisoria entre ambas representaciones estereotípicas de género, conceptos que, bajo este orden simbólico mantienen una unicidad de expresiones, es decir, no hay otra concepción permisible de expresar la sexualidad fuera de esta normativa, por ende, cualquier acto que se salía de este sistema era ignorado o incluso castigado. Ésto es expuesto en el esquema de la figura 4.2.

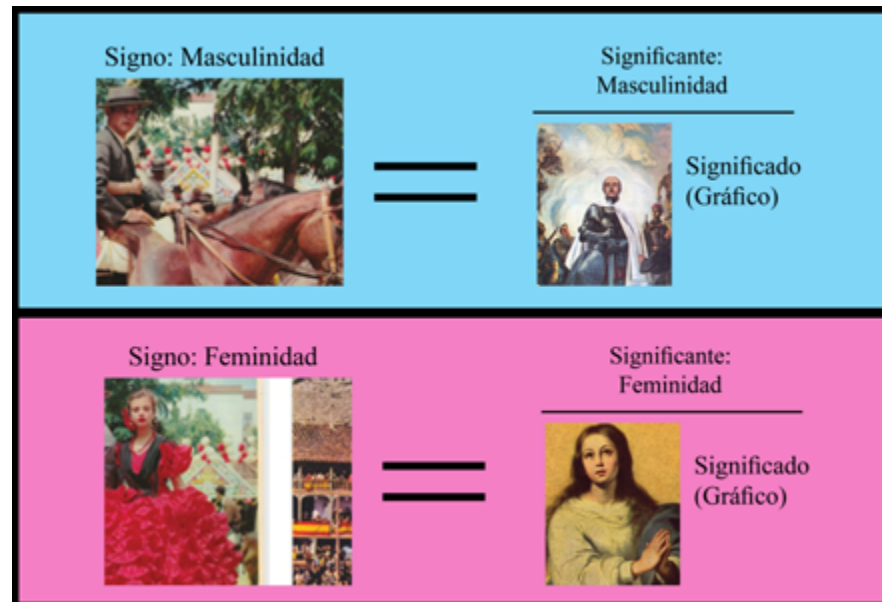


Figura 4.2  
**Unicidad de la identidad de género (masculino/femenino) falangista**  
 Autoría propia (2016)

En contra parte de la unicidad del signo en las representaciones de la identidad en el franquismo, señalada en el pasado esquema, las representaciones sobre la sexualidad en la *Movida* se instauran en línea media que divide lo que es *masculino* y lo que es *femenino*, para poner en manifiesto otras masculinidades y feminidades, que, al hacerlas visibles amplía el espectro de la experimentación de las identidades de género, ahora vistas como una expresión subjetiva, que provoca una apertura hacia la diversidad. Así, la identidad de género pasa de ser una construcción estática, a convertirse en una expresión de la ambigüedad.

Probablemente, esta representación de la ambigüedad tiene que ver con la influencia marcada con artistas como David Bowie, quien durante su etapa *glam* de los setentas es un referente de lo andrógino<sup>22</sup>. Varios artistas de la *Movida*, entre ellos Mcnamara, Alaska, Carlos Berlanga y Nacho Canut<sup>23</sup>, han expresado una admiración a este ícono, que inclusive se ha reflejado en letras de canciones, pinturas o referencias directas en portadas de discos o afiches de conciertos<sup>24</sup>. De Bowie la ambigüedad viene inscrita en letras de canciones como *Rebel Rebel* (1974) “*She’s not sure if your a boy or a girl*”, líneas que sugieren una ambigüedad, en este caso de género, cuestión que se resalta en varias de las portadas de este periodo de David Bowie, como el disco que incluye dicha canción, *Diamonds Dogs*.

Esta imagen de ambigüedad sexual es una referencia constante para artistas, como por ejemplo Alaska, quien dice, según Manzanares (2008), que siempre había soñado con ser niño, para poder ser maricón. Así, las expresiones de la sexualidad, vista como una subjetividad, apuntan hacia una búsqueda (un querer-ser), que busca una redefinición de los límites de las representaciones de género, expresadas desde la misma corporalidad. En cuanto a Alaska, sus *looks* para la portada del disco *Grandes Éxitos* (1982) junto a *Los Pegamoides* se relacionaba con lo ambiguo, una construcción del género indefinida, o que transgrede la imagen del cuerpo femenino al portar el cabello corto, pintado al estilo punk, las expresiones faciales endurecidas con el maquillaje, para sumar un dejo de rudeza gótica a su rostro, características que no se acostumbra asociar con la idea de la feminidad<sup>25</sup>.

En este sentido, la imagen presentada por Alaska, y en general del grupo, se presenta desde el no querer definirse dentro de tal o cual grupo, una violación hacia la instancia de la identidad, como una construcción que resuelve, según Castelar (2009), las preguntas *¿qué soy? o ¿a qué pertenezco?*, un ejercicio irrisorio que resulta de la adecuación a un patrón determinado que parte de la repetición de la cita, asumir una construcción a partir de la copia que carece de original<sup>26</sup>. Las expresiones corporales representadas en esta fotografía y otros trabajos recurrentes en artistas de la *Movida madrileña*, dan cuenta de una ambigüedad que se explica desde la teoría *queer*<sup>27</sup>:

La sexualidad comporta varias incoherencias en cada persona, y esta característica es uno de sus rasgos más positivos. Queer es una manera de apartarse de ideas fijas acerca de la identidad sexual, como la “heterosexualidad”, la “homosexualidad” o la “bisexualidad”. Queer subvierte, retuerce el pensamiento categórico simple sobre la sexualidad y la identidad. De esta manera, queer se convierte en un proceso a través del cual lo habitual se vuelve extraño, raro (Navarrete, et all. 2004:165).

La incoherencia en cuanto a la sexualidad personal que se expresa en la teoría *queer*, es una constante en las identidades de género durante el periodo de los ochenta, pues se deconstruyen estas etiquetas que delimitan al cuerpo a un *performance* determinado de forma cultural (el *performance* del género, como lo explica Judith Butler), y a cambio de esto, se abre una brecha hacia la expresión de las subjetividades, a una libre construcción del cuerpo y redefine sus límites, como lo hace Alaska o Mcnamara, pues desde sus representaciones del *look*, hacen visible una mezcla de actos, corporalidades, y aspectos, tanto del género femenino, como del género masculino, de expresiones de la homosexualidad o bisexualidad, se mantienen, de manera estética, en el plano de lo indefinible.

Parte de esta apertura hacia lo indefinible (tanto en cuanto sexual y en otros rasgos) se deriva de la presencia del *punk* como inspiración en *la Movida*, tanto teórica como estética. Cabe recordar que la palabra *punk* tiene un significado original muy relacionado con la homosexualidad: “Punk: Argot. Joven hombre homosexual; Artículos sin valor definido colectivamente; Prostituto (a); Corrompido o sin valor” (Colegrave, Sullivan, 2002:172). En cuanto a esta conceptualización, el *punk* tiene grandes vínculos con la homosexualidad, con el sexo y sobre todo, con la corrupción que deriva en una ambigüedad y desconocimiento de determinado valor en la comunidad.

El *punk*, en sus orígenes se caracterizó por esta ambigüedad, que propicia una inclusión de diversas subjetividades; por ejemplo, se podía ver a grupos como *Sex Pistols* o *The Clash* en los bares gay de Soho y otras zonas marginales de Londres. Uno de estos lugares fue el bar *Chahuaramas*, localizado en *Neal Street*, Londres, y fue famoso por albergar diferentes conciertos de grupos *punk*. La relación entre el ambiente gay de Londres y el *punk* queda explícito en la siguiente cita:

This link-up between another outcast subculture has been ill-reckoned in many Punk histories. Although it was nearly a decade since its partial decriminalization, homosexuality was still misunderstood and demonized – too often forced to live in the shadows. The gay clubs were often situated in forgotten parts of the city and thus – apart from the freedom of dress and behavior that they offered- were part of the Punk remapping of London (Matt, Miessgang, 2008:16).<sup>28</sup>

Imagen 4.7  
**Londres, 100 Club (Fotocopias)**  
Autor: Miguel Trillo (1982)



Así, en el momento en el que se españoliza la cultura *punk*, al menos en un principio, se persigue una integración entre la homosexualidad y el *punk*. Algunos ejemplos sobre este punto son bares como el *Rock-ola* o la propia *Casa Costus*, lugares donde convergen diversos individuos e ideales estéticos: grupos de punk como Alaska y los Pegamoides, con Almodóvar, Fabio McNamara, Radio Futura junto a Enrique Naya y Juan Carrero (Las Costus).

Desde su concepción inicial, el *punk* siempre ha sido relacionado con expresiones de violencia y esto se traslapa al plano de la sexualidad, misma que se expresa principalmente en la vestimenta o falta de la misma. Ésta presentación del sexo como estandarte es una herencia directa del *pop art*, en donde hay que rescatar el material filmográfico de Andy Warhol (*Trash* y *Flesh*) o las ya mencionadas polaroids homoeróticas. Así, el sexo, traslapado al punk llega a la *Movida* como una expresión violencia exagerada, que se vuelve en una representación de la superficie corporal:

La profundidad está en la superficie, en la piel. Esa superficie del punk, ruidosa, incómoda o fiesta, implica una consideración política del cuerpo: la reivindicación de la diferencia siempre supone una lucha frente lo establecido e implica la reivindicación de la diferencia sexual por la aplicación de la diversidad (Torres, 2015:26).

*El cuerpo es un campo de batalla*, esta frase tomada del trabajo artístico de Barbara Kruger representa un eslogan para el *punk*. Así se crea un sentimiento de pertenencia hacia el propio cuerpo, pues este se escapa del panóptico de Foucault y deja de someterse a la normativa política, por ende se produce una exploración hacia el plano de la sexualidad libre, sector donde la moda fue un agente primordial.

Se persiguió desde el *punk* y hasta la *Movida*, una estética andrógina, desde Londres se tomó como ejemplo el trabajo hecho por Vivienne Westwood y Malcom McLaren y la ropa que hacían y vendían en su tienda SEX, localizada en Kings Road Londres. Mientras tanto, en Madrid fueron muchos los nombres de modistas que iniciaron a revolucionar con sus inquietudes el panorama de la moda, por ejemplo Jesús del Pozo, quien menciona que “La moda ya no sólo servía para demostrar o exhibir, sino que formaba parte de ti, de tus características personales y forma de pensar, lo que dejó paso a una nueva filosofía de vida” (Pozo en Sánchez, 2006: 536). Así, la moda es un rasgo inherente del sujeto, asociada con la sexualidad, como una delimitación estética que conlleva, aunque no sea precisamente el campo en el que se desenvuelve la *Movida*<sup>29</sup>, una batalla hacia la igualdad de géneros.

En el apartado anterior se habló sobre la peluca y sus implicaciones para representar tal o cual personaje, y se refirió a un número variado de significados atribuidos a la peluca, uno de ellos es el género; al igual que los postizos capilares, el zapato también cubre un papel importante en cuanto la subversión de la identidad de género.

Fabio McNamara tiene su propia afición hacia los zapatos de tacón, mismos que forman parte de su obra pictórica, ya sean utilizados por algunos de sus personajes, como una representación de los mismos en forma icónica. Al igual, en los *looks* de dicho artista, el tacón femenino está su expresión corporal pues a manera de *collage* reproduce una vestimenta donde lo masculino y lo femenino convergen.

En este sentido, Fabio encuentra en la utilización del tacón una transgresión a la imagen del género, pues desde la imitación y la copia logra una carnavalización de la identidad femenina, así como una burla hacia la idea de la masculinidad, pero sobre todo, consigue subvertir el orden indumentario de los tacones, que en época de la dictadura Franquista, estos se asociaban culturalmente con el uso exclusivo femenino<sup>30</sup>.

Aunque en este caso, queda descartada el hecho de incurrir o no en un discurso travesti, que se establece como otra etiqueta cultural, existe una búsqueda por la construcción despolarizada del cuerpo, es decir, una transgresión a la concepción binaria *hombre/mujer*, en donde se consigue una hibridación:

“(…) la masculinidad busca la manera de reinventarse y despojarse de los estrechos corsés que la constriñen. En este sentido, la hibridación se alza de nuevo como la más efectiva de las transgresiones, y lo viril se deja contaminar por lo femenino, reivindicando para sí aquello que le ha sido negado durante demasiado tiempo: esto es, la pasividad, la ambigüedad o la sumisión como cualidades gozosas de la experiencia masculina (Puche, 2005:199).

La hibridación que aquí se trata consigue una construcción del cuerpo a medida de cada subjetividad y la exploración de una sexualidad libre de miramientos y tabúes. En este sentido, la expresión de feminidad quedó bañada de una hibridación, en donde se exploraron comportamientos y prácticas que no se relacionaban con la normativa cultural de una mujer.

Así, se pudo expresar una idea del sexo libre, la promiscuidad o inclusive el uso de una construcción estética basada en el erotismo, o en el sadomasoquismo. La mujer, en este plano tuvo un proceso de empoderamiento, mismo que se documenta y es referido en diferentes campos culturales, como la música, el cine, la fotografía o la pintura, documentos sociales que dan cuenta de una multiplicidad de la identidad femenina que dista de la imagen de sumisión que antes se asociaba con ellas. Prueba de esto son las portadas de los discos de *Alaska y Dinarama*, o los personajes de las películas de Almodóvar, un cine prácticamente femenino.

La imagen de Alaska, personaje ya antes tratado en diferentes formas de transgresión, ahora se presenta provocadora y ambigua, separada directamente de las ideas que se relacionaban con la mujer, en cuanto a la

Imagen 4.8  
**No es Pecado**  
Portada de Alaska y Dinarama  
(1986)



Página siguiente:  
Imagen 4.9  
(superior)  
**Sólo creo lo que veo**  
Portada de Alaska y Dinarama  
(1986)

Imagen 4.10  
(inferior)  
**Alto Prohibido Pasar**  
Portada de Alaska y Dinarama  
(1986)



concepción que dictaba la estricta moral católica. Desde el principio, con su aparición en la película *Pepi Lucy Boom y otras chicas del Montón* (1980)<sup>31</sup> se mostró transgresora, pues interpreta el papel de una lesbiana dominadora. Posteriormente, en *Alaska y los Pegamoides* presentó una estética muy ambigua, cabello corto, un cuerpo ancho, más no gordo, para después practicar por un tiempo el fisicoculturismo, una afición que en este entonces era muy relacionada con el campo masculino. Posteriormente, en portadas como *No es pecado*<sup>32</sup>, representa una imagen completamente dominadora, con un látigo, y las manos cruzadas en el pecho, donde remarca un sentido salvaje con el estampado de *animal print* del fondo (imagen 4.8).

En otras imágenes para el mismo disco, aparece la cantante empoderada con una Sierra Eléctrica, o en las portadas de los sencillos *Sólo Creo lo que Veo* y *Alto Prohibido Pasar*, se encuentra en dos posiciones diferentes de sumisión y empoderamiento. En cuanto a la primera imagen, Alaska se muestra acostada en un sofá, tras una imagen masculina, de la cual se percibe de la cintura para abajo, dicha figura masculina aparece con el pie sobre el sofá en donde está recostada Alaska, en señal de dominación, aunque esta imagen de dominación no se presenta del todo, puesto que Alaska tiene la mirada altiva que se dirige a ese rostro masculino que está recortado de la imagen. En este sentido, el título de *Sólo creo lo que veo*, puede hacer un juego con la idea de la masculinidad, pues esta nunca muestra su rostro.



En contraparte, la portada de *Alto Prohibido Pasar*, representa una vuelta de papeles: en esta ocasión, en el sofá permanece el resto de la agrupación de Alaska y Dinarama, es decir, Carlos Berlanga y Nacho Canut. Ellos están sentados en el sofá, mientras se alcanza a ver la imagen de las piernas de una mujer, empoderada con unos zapatos de tacón. Esta imagen juega en un plano de la sexualidad, en primer caso al representar momentos previos de un encuentro sexual, en donde la mujer de tacones podría identificarse como prostituta, y al ver el rostro de Berlanga y Canut quienes no hacen contacto directo con la imagen femenina, podría poner en discurso la idea de una virginidad de las dos imágenes masculinas. En este sentido en la imagen de las piernas de la mujer recae la idea de una experiencia sexual, una especie de empoderamiento que otorga a esta mujer (a quien no se le ve el rostro), una idea de dominación sexual.

Al poner en manifiesto ambas imágenes, se expone un discurso que se relaciona con el empoderamiento femenino, bajo una sumisión masculina en el plano de lo sexual. Aunado a estas portadas, se puede mencionar la presencia de Alaska en los cuadros de Costus, como modelo de la Virgen María representando a la Piedad (en las tres versiones que se hicieron de la obra), en los cuales, se anula el sentido de la *sumisión* generalmente asociada con la Virgen, por lo tanto, dichos cuadros incursionan en la proyección de una imagen diferente de la feminidad.

Bajo los cuadros de Costus, o las portadas de Alaska, la mujer se vuelve independiente y empoderada, aunque estos atributos no encajaban de todo en una sociedad aun inmersa en la censura de la iglesia católica y el ideal conservador que dictaba la ideología falangista, misma que seguía muy presente en algunos poblados cerca de Madrid. De esto da cuenta su compañera del grupo Alaska y los Pegamoides, Ana Curra (en Corazón, 2014):

Íbamos a los pueblos de España y nos llamaban brujas, putas y zorras. En algún sitio concreto tuvo que venir la Guardia Civil porque estuvieron a punto de tirar los camerinos porque nos querían violar. Puedo decir que he vivido la España profunda y había pueblos que... Recuerdo en Navarra, sitios donde celebran las fiestas con peñas, montaban el escenario en el medio de la plaza, en el centro, y se ponían las peñas a tirarse cosas entre ellos, pero todo nos caía a nosotros. Nos mirábamos y decíamos ¡pero qué hacemos aquí! No obstante, yo, como mujer, me divertía mucho. Era muy joven, estaba descubriendo el mundo y me provocaba mucha diversión ir por la calle viendo cómo te miraban, no sabías si como una zorra, puta o escandalizados.

Ana Curra, quien después de la disolución de Alaska y los Pegamoides forma, junto a Eduardo Benavente y Nacho Canut el grupo *punk Parálisis permanente*, también tiene mucho que decir sobre la imagen de la feminidad, pues explora, ante todo un *look* muy agresivo, cargado de sexualidad y provocación, relacionado con la imagen del *punk* inglés, con miras al sadomasoquismo, propias de canciones como *Quiero ser santa* o *Vamos a jugar*. Dicha imagen provocadora y exagerada le resultó una reacción agresiva de parte de la sociedad, sobre todo de los pueblos, quienes la llamaban bruja y prostituta, inclusive, como ella misma lo menciona, despertaba o una subversión (vomitiva) o un deseo sexual exagerado. En ambas reacciones se aprecia un desbordamiento ya sea del plano de lo abyecto o del plano de lo sexual, todo esto provocado específicamente de un *look* determinado.

Esto ocurre en otros grupos, como por ejemplo las Vulpies, quienes con la letra de la canción *Me gusta ser una zorra*<sup>33</sup> desataron un escándalo tras su presentación en el programa musical *Caja de Ritmos* de la RTVE. El caso fue llevado a los tribunales bajo la figura legal de afectar al *pudor colectivo*. La resolución de esta demanda la explica en la siguiente nota periodística:

El magistrado estima que Me gusta ser una zorra no afecta “hoy por hoy” ni en abril de 1983, cuando se cantó, “de un modo grave y trascendente al pudor colectivo”. La resolución dictada por el juez Vázquez Honrubia recuerda que el delito de escándalo público exige, según el Código Penal, que la ofensa al pudor o las buenas costumbres se realice “con hechos de grave escándalo o trascendencia”. Estos requisitos no se cumplieron al emitirse la canción “en un programa dedicado a grupos musicales marginales, en horario de audiencia mínima y con público estimado en edades comprendidas entre los 17 y los 35 años, en ningún caso”, dice, “audiencia infantil”(De la Cuadra, 1993).

Lo interesante de la nota, en la forma en la cual queda descalificada la demanda, pues, aunque hace gran inca p e en demostrar la fecha y año en que salió la canción, se señala que en dicho momento de la historia española (los ochentas), la canción no afecta la integridad de la sociedad. Dicha explicación hace hincapié a una sociedad en transición a la vez de un cambio social. Aun así, se refiere tanto al grupo, como al público del programa como una sociedad marginal, sin ninguna trascendencia.

Aunque no procedió la demanda, legalmente se desacreditó la canción como un acto escandaloso, de tal forma, la idea del veredicto como una expresión de una entidad legal más permisiva cae, pues demuestra lo poco que cambió la mentalidad a la vez que la presencia del fantasma de la ideología franquista, pues el concepto de la promiscuidad, era leído como un acto abyecto, vulgar y marginado. Aun así, la canción no se considera lo suficientemente transgresora como para proseguir con la demanda. Tras este escándalo, el grupo de *Las Vulpies* permaneció en las sombras<sup>34</sup>.

Cabe mencionar que estas representaciones de las feminidades, al menos por parte de Alaska y Ana Curra no se guiaban por un principio de la teoría feminista<sup>35</sup>, pues, como lo dice Curra en la entrevista “No he tenido que luchar en el mundo de las feministas porque consideraba que lo tenía ya superado” (Curra en Corazón, 2014). Por su parte, Alaska (Gara, 2003), desde su libro *Transgresoras*, hace una crítica hacia el feminismo radical, pues su ideología busca una imitación est tica y de valores de lo masculino, mientras que, en su opinión, se deber a de estimular en el ambiente masculino el uso de la ropa e indumentaria femenina, para fomentar en los hombres la exploración de su lado femenino.

En esta misma publicación, Alaska habla sobre los hombres que se convierten en mujeres, travestis, transformistas, transexuales y transgénero, a quienes incluye en el apartado titulado *Transgrediendo el género*. Dicha autora al referirse a los transgénero, habla de algo más que una transgresión a la sexualidad como construcción hegemónica, en donde se utiliza la cirugía plástica para la transformación de los genitales, sino una transgresión hacia la idea social de género, que dicta la normativa división binaria de hombre/mujer, como forma de control y delimitación corporal.

La idea de una transgresión a la delimitación corporal, en este caso, viene a sugerir una auto-construcción del cuerpo que aleja y transgrede la idea del género como una consecuencia directa de la naturaleza sexual. Como lo indica Butler (2006), el transgénero está localizado como un género en disputa, pues su cruce entre lo masculino

y lo femenino, deconstruye la idea de un *género naturalizado* y dado a partir de dicho binomio; en consecuencia se plantea una idea de movilidad, de identidades transformables y desplazables. Por su parte Preciado (2002) propone en su Manifiesto contra-sexual, la idea de la prótesis como una pre-construcción del cuerpo humano, pues pone en duda la idea de la naturaleza del mismo, al darle un carácter primordial al concepto de artificialidad, así, el transgénero no sólo representa un cruce entre géneros, sino que revela desde la subversión la artificialidad del género, como algo que no se encuentra naturalmente dado, sino que es impuesto, que se inscribe en el cuerpo como una tecnología más de control. Así, los transgénero representan un acto contra-sexual, pues subvierten el orden histórico de la idea de la sexualidad, a partir de la apropiación de los límites de su propio cuerpo.

Las transformaciones de género de las que trata Butler y Paredes, fueron visibles y se convirtieron en un tema de discusión constante en obras de la *Movida*. Existe mención del cambio de sexo en películas como *La Ley del deseo*, en donde el personaje de Tina, hermana del protagonista es transgénero, o *Cambio de Sexo*, película que gira en torno a esta temática.

En esta película participa, junto a Victoria Abril, la actriz Bibiana Fernández, en aquel entonces Bibi Andersen, quien durante los años de la *Movida* se convirtió en un ícono y una representación del tabú del transgénero. En este filme interpreta el papel de una cabaretera, que era presentada como “Un misterio de la naturaleza, el enigma biológico de nuestro siglo”. En su espectáculo sobre el escenario, Bibi empieza a bailar y quitarse la ropa, para revelar después en la desnudez, sus genitales femeninos. Es decir, hace visible su cambio de sexo.

En una entrevista presentada para *Mano a Mano* (1981), ante la duda de su compañero en de entrevista Paco Martínez Soria, Bibiana Fernández explica lo referente al *misterio* que gira en torno a su sexualidad, pues “la duda suscita un interés especial en el público, somos un país de gente morbosa, (...) el hecho de dudar ante cualquier situación, ya no en la polémica hombre/mujer (...) suscita una excitación” (Fernández, 1981).

Bibiana Fernández (imagen 4.11), puso al descubierto el tabú que existe sobre la transexualidad, a la vez del morbo que produce la duda sobre el desplazamiento de la identidad de género y sexual. El transexual, como se presenta en la película *Cambio de Sexo* es concebido como un *misterio de la naturaleza*, una concepción que habla sobre la indefinibilidad de la identidad personal y de la construcción del cuerpo. Al hacer visible este tipo de construcción subjetiva de la propia corporalidad, Bibiana logró que se disipara la idea de tabú que existía sobre su persona y sobre los transgénero<sup>36</sup>. Al quedar atrás la asociación de la actriz con la idea del morbo, Bibiana consolidó una carrera artística que consta de trabajos e incursiones dentro de la música, el cine, bajo la dirección de Almodóvar, con papeles en filmes como *Kika*, *Amantes de lo Prohibido* o *Tacones lejanos*. A la vez, conforma una carrera de

Imagen 4.11  
Bibi Andersen deja de ser  
Manolo  
Portada de Interviu (N.D)



actriz de teatro, y modeló para varios fotógrafos, entre ellos Ouka Leele, para la portada de un número de *La Luna de Madrid*.

En esta fotografía, la actriz representa un ícono para las nuevas feminidades, una deconstrucción de la idea del género binario y naturalizado. Aunque algunas corrientes feministas (como lo señala Puche, 2005) consideran que el transexualismo es una forma de reproducir estereotipos equivocados de la feminidad de forma artificial, hay que considerar que esta travesía del género subvierte el orden y la rigidez de los sistemas binarios (hombre/mujer, heterosexual/homosexual), y se llega a la idea de un híbrido como un canon tanto estético, como de presentación de las identidades, con ya lo anunció Haraway con la idea del *ciborg*, o Preciado en su Manifiesto Contra-sexual en donde lo artificial da paso a una deconstrucción de las tecnologías de control, a un espacio de la recuperación de las fronteras del cuerpo humano.

Con respecto al papel artificial del género, Fabio Mcnamara habla al respecto en el programa *Alaska y Mario*, al mencionar que el hombre y la mujer no vienen del mono, sino del travesti. En este sentido, Mcnamara pone en discurso lúdico, las ideas de Beatriz Preciado con su manifiesto contra-sexual y el concepto de *ciborg*, pues refiere que una versión previa al tema del género binario, es la idea del travesti, es decir, la copia que referencia a una copia (en palabras de Butler) que no conoce nunca al original, el género se concibe como un ejercicio intertextual sobre el artificio mismo.

En este sentido, el travesti disemina el orden de género, y la división entre lo masculino y lo femenino. Así, genera un espacio de creación de una subjetividad que derriba la frontera, pero a la vez, construye un discurso de la superficie. Cabe de nuevo, la mención con la que se abre este capítulo, donde Mcnamara habla sobre el hecho de ser una mujer superficial, es decir, una mujer de la superficie.

El travesti incurre en un disfraz, que le convierten en un determinado individuo ajeno, o probablemente la expresión de una de las facetas de la multidentidad tratada en el subtema anterior. De cualquier forma, se pierden las fronteras entre lo real y lo irreal, todo se subvierte tras la idea del espectáculo, donde el *look* y el *performance* abren una trecha hacia el diálogo, hacia un ejercicio de referenciarían infinita.

En cuanto al espectáculo travesti, se unen a Mcnamara, el papel de Ocaña, pues son sus espectáculos puestas en escena de un discurso artístico que subvierte la idea de la normalidad dictada por un orden simbólico de lo masculino y lo femenino, como géneros biológicamente dados, por el contrario, como lo menciona Fonseca y Quintero (2009) el travestismo es la forma de teatralizar, apropiar, usar y fabricar el género.

Cabe rescatar el papel que juega el contenido folclórico del travestismo en España, que resalta una subversión (otra copia de la copia) de los arquetipos de la feminidad española. Se tiene, por ejemplo, los espectáculos de travestis en bares, en donde se crean personajes que imitan a las bailarinas de flamenco, desde el vestido, las castañas, peinetas, se reproduce una identidad que durante el franquismo fue un símbolo de nacionalismo. Existen incluso representaciones gráficas donde se habla de un travestismo folclórico, como los comics de Nazario, como Sevilla, publicado en la revista *El Vibora* N. 117, en el año 1987.

En esta viñeta se aprecia la reproducción de la vestimenta sevillana (la mantilla, el vestido, los atetes, y un abanico) elementos no solo propios de la cultura andaluza, sino asociados con una idea de la identidad femenina. Sin embargo, el comic representa una ironía, pues aunque el sujeto esta travestido, deja al descubierto rasgos de una masculinidad, el bigote y sobre todo el pene, órgano que se presenta agrandado de forma caricaturizada.

Se ponen en contacto, gracias a la instancia del travesti, un discurso entre las identidades femeninas y masculinas adjudicadas al arquetipo andaluz, por una parte, el atuendo folclórico femenino y por otra, el bigote o el pene gigante que ponen en discurso la idea del machismo español. Se pone en juego, por una parte el espectáculo del género, como lo indica Butler: “La actuación de la vestida afecta la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Pero, en realidad, estamos ante la presencia de tres dimensiones contingentes de corporalidad significativa: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género” (2001:63). Aunque, por otra parte, el espectáculo funciona como una burla y un carnaval que subvierte el nacionalismo basado en el folclor y las tradiciones andaluzas como una construcción de lo *typical spanish*, una construcción de la identidad hegemónica marcada durante la dictadura franquista.

Dichos discursos presentados durante la *Movida* sirvieron para hacer visible la diversidad, basada ya no en identidades de género estrictas, sino, en espacios de creación de subjetividades integradas a la vida cultural de la sociedad, pues se dio bastante difusión a trabajos artísticos vinculados con el ambiente lésbico-gay. Esta vinculación entre la homosexualidad y la *Movida* es referida por Montiel:

[...] a finales de los setenta, el surgimiento de la movida madrileña acaparó el protagonismo mediático siendo especialmente importante para los movimientos homosexuales por su ideología, en la que las etiquetas como homo o heterosexual eran vistas como el resultado de un discurso autoritario por lo que abogaban por la ambigüedad (2015:106)

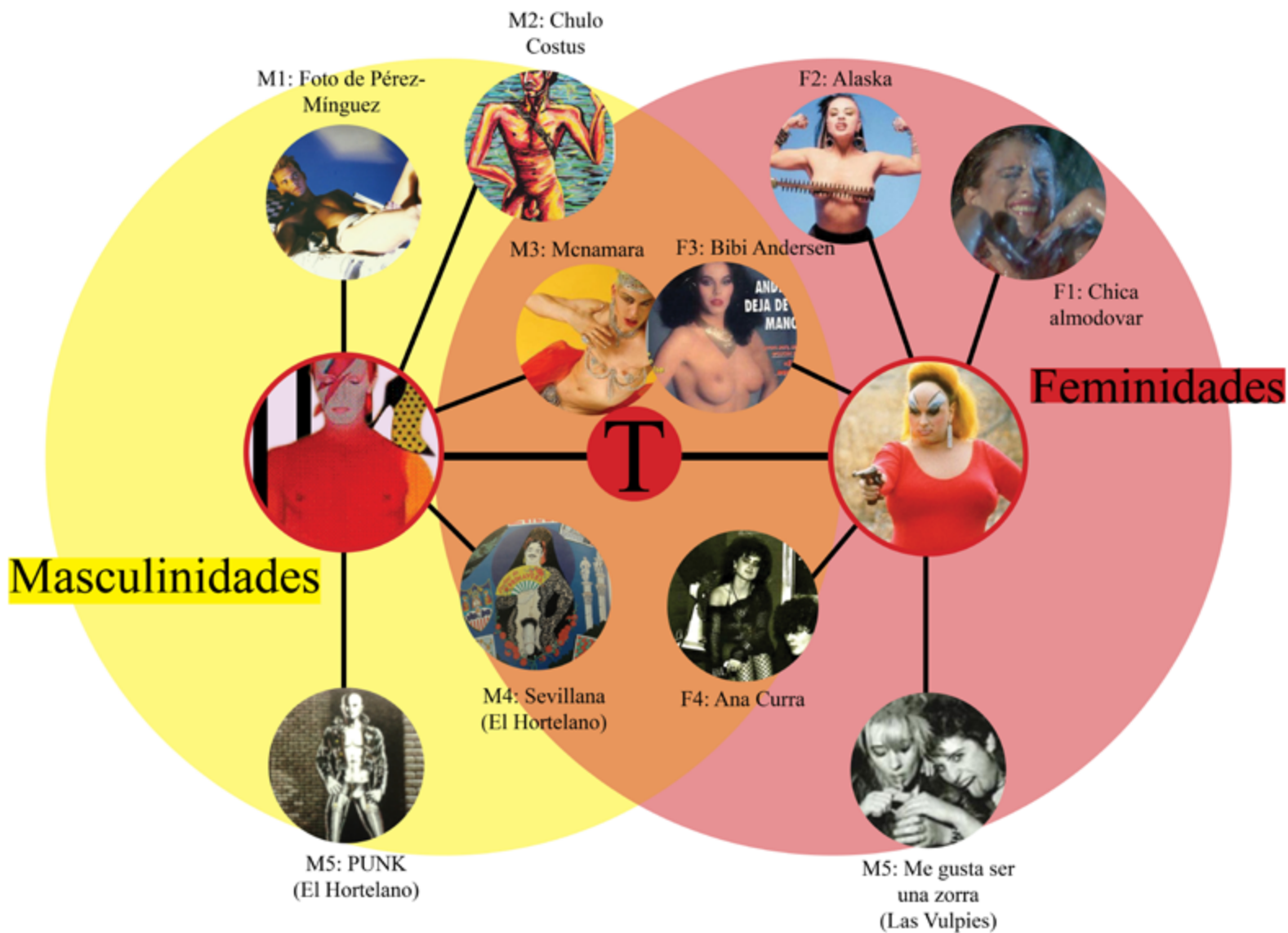
Los íconos de la cultura homosexual se encontraban integrados en los medios de comunicación. En revistas como *La luna de Madrid* se incluía comics muy sugerentes que relataban experiencias en saunas o cuartos oscuros, orgías y encuentros casuales. De igual forma, en la televisión se transmitían en directo las actuaciones de Fabio McNamara y Almodóvar o *Divine*, hasta que se logró, a base de imágenes, que se dejara de perseguir a los homosexuales y a cambio, promocionar una visualización de estos grupos de forma constante.

Dicha exploración de la ambigüedad, fue el inicio de un discurso de género en España, mismo que se retoma con fuerzas en la década de los noventas hasta la fecha, en donde surgen varios grupos, tanto de homosexuales, como de feministas: artistas del *performance*, artistas plásticos u organizaciones a partir de las cuales generan reivindicaciones y luchas políticas para las libertades sexuales. Dichas luchas, no hubieran sido posibles sin la visualización de la homosexualidad durante los ochentas, pues, aunque no se tomaran los discursos de reivindicaciones como la seriedad que le procedió en los noventas, el hecho de hacer de las identidades genéricas un juego y un carnaval que propician el espacio de lo subjetivo, sirven para poner en discurso, por primera vez el cuerpo, visto desde la construcción de un espacio de creación de la individualidad hecha pública.

Así, la *Movida* está cargada de un discurso *queer*; a la forma en la cual lo refiere Mérida (en Fonseca y Quintero, 2009: 56): “Ser *queer* no significa combatir por un derecho a la intimidad, sino por la libertad pública de ser quien eres, cada día, en contra de la opresión: la homofobia, el racismo, la misoginia, la intolerancia de los hipócritas religiosos y de nuestro propio odio (pues nos han enseñado cuidadosamente a odiarnos)”. Esta publicidad de la homosexual, en absoluto debe de entenderse como una forma de adiestramiento homosexual, más bien es una libre invitación para disfrutar de una sexualidad libre sin ningún tipo de tabú, una apertura que resulta de la inclusión de cualquier tipo de *identidad sexual*, un acto contra-sexual, pues busca subvertir el orden simbólico y la normativa del género, para hacerlo inclusivo. *La Movida* sirvió como un ejercicio de aprendizaje y visualización de diferentes formas de expresiones de la sexualidad, mismas que son expuestas en la figura 4.3 (página siguiente).

El esquema muestra la manera en la cual se derriba la barrera que separa a las identidades de género expuestas en la figura 4.3 y se construye una línea que une a lo masculino con lo femenino, a la vez, estas identidades de género pierden esa unicidad y se puede hablar de *masculinidades* y *femineidades*, mismas que no se presentan como construcciones exclusivas, puesto que, como se gráficamente convergen en un espacio de la inclusión, en donde ambas se afectan y se incluyen mutuamente a nivel de discurso corporal.

Figura 4.3  
(página siguiente)  
**Transgresión de la identidad de género (masculino/femenino) en la Movida**  
Autoría propia (2016)



Transgresión de la Identidad de género (masculino/femenino) en la *Movida*

Imagen 4.12

**Enrique Tierno Galván entrega a Susana Estrada el Premio Populares del Pueblo 1978**

Del catálogo *Modernos, Urbanos y Hedonistas (1978)*



Existe una diversidad en cuanto a la identidad de género, pero también entre las prácticas sexuales, pues se incluye aquí al sadomasoquismo, las orgías, la estética *bondage*, la promiscuidad y el amor libre, puntos que no sólo fueron visibles, sino fueron constantes en los medios de comunicación, en donde se presentaban sin censura y se encontraron espacios para la exhibición de materiales pornográficos, que dejaban atrás los valores estéticos y morales tradicionalistas.

Un ejemplo sobre la inclusión de la sexualidad con la vida diaria es la fotografía del alcalde Enrique Tierno Gavilán junto con la actriz del destape Susana Estrada (imagen 4.12) a quien se le otorga en el premio Populares del Pueblo, y aparece, en la fotografía con un seno fuera del vestido. La vida política y sexual de España pasan a estar ligadas de una manera muy directa en la prensa: hay que recordar que algunas de las revistas políticas de mostraban por un lado la información más relevante en el ámbito político y por el otro, una imagen del cine del destape. Susana Estrada, por sí misma representa un ícono de las libertades corporales y en la *Movida*, se tomó mucho el imaginario del cine del destape para declarar la apropiación del cuerpo como texto, un texto abierto que requiere la interpretación y la reinterpretación, formado con otros textos, por ende, el texto deviene en un discurso intertextual por sí mismo, pero, también un texto autoconstruido en donde el espacio de la subjetividad subvierte la naturaleza del género y de las prácticas sexuales normativas.

No se puede concluir este capítulo, sin antes mencionar el lado oscuro de la exaltación del sexo durante la *Movida*, el SIDA, una enfermedad que fue asociada a la promiscuidad y al ambiente homosexual. Los contagiados, como vampiros eran, según Manzanera (2008) seres de la noche, ocultados a la luz del sol. Un espejo de secretismo envolvía a este sector, pues vivían a la sombra de la noche: a la sombra de la ignorancia<sup>37</sup>. El SIDA se presentó ante los ojos de la sociedad como una consecuencia directa de la fiesta y la exploración sexual, como un castigo para la promiscuidad y de la homosexualidad de la época. El SIDA vino a mermar la nueva exploración de las sexualidades que se vivía en Madrid durante los ochentas. El SIDA se hace muy visible bajo el mandato en el Estado español de Felipe González. Sobre el tratamiento de la información sobre el SIDA por parte del gobierno y las instancias de salud, Aliaga (2014) menciona que:

La inercia y la falta de medidas fue el plato cotidiano de los primeros años, a los que se unía una escasa o nula movilización por parte de las autoridades sanitarias a la hora de dirigirse, con una información veraz y clara, a todos los sectores, pero en la que se hiciera hincapié en la especificidad de cada uno de ellos: los jóvenes, las mujeres, la comunidad gay, los drogadictos. Con retraso, el Plan Nacional para el Sida inició algunas campañas, pusilánimes de tono, pueriles casi, que incluso llegaron a despertar la repulsa de la Confederación Episcopal. Indudablemente, Elías Yáñez, entonces presidente de la jerarquía eclesial española, hizo declaraciones en las que satanizaba el uso del preservativo (2014:13/14)

Aliaga da cuenta de la ignorancia que se vivía en torno a la temática del SIDA, durante sus primeros años en la sociedad española, misma que se puede ver reflejada en el trato que se dio en los medios de comunicación. En donde se relacionaba dicha enfermedad con el ambiente homosexual<sup>38</sup>, en donde se estableció la misma idea de ser homosexual con el concepto de enfermedad: “El imaginario colectivo limita el estallido de la homosexualidad porque concibe la propia palabra como un fluido peligroso, una sustancia contagiosa; implícitamente comparada a partir de la metáfora del sida, y creará que se “transmite” como si fuera una enfermedad” (Fonseca y Quintero, 2009:51). Este flujo, por el cual se trasmite la enfermedad, se relaciona con los fluidos homosexuales, ya sea semen, ya sea orina, deshechos fecales, ya sea saliva, ya sea la sangre. Así, la enfermedad poco a poco queda adherida a la homosexualidad que conforma un orden simbólico, que denota en una homofobia y *sexofobia* en donde el cuerpo homosexual, deviene en cuerpo enfermo.

Uno de los primeros casos publicitados de SIDA fue Enrique Naya, pilar de Casa Costus. En la opinión de Manzanares (2008), dicho artista empieza a codificar mensajes ocultos en sus últimas obras, la serie de *Saga Vampírica*, o inclusive *Máscaras Africanas*, que esconden tras de esas máscaras una enfermedad, vergonzosa e incomprensible para la época; otro juego de identidades, que deviene en representación de la enfermedad, un juego entre el sexo y la muerte.

En esta ocasión, las representaciones del SIDA como enfermedad se realizan a partir de una metáfora, ya tratada con anterioridad sobre este flujo sanguíneo enfermo, el flujo del vampiro, y a la vez con la representación vía máscaras, mismas que simbolizan un estado de vergüenza y a la vez de invisibilidad, de una sociedad *vampírica secreta*, que vive en lo oculto y utiliza máscaras o incluso lentes oscuros para tapar su cuerpo enfermo.

El cuerpo enfermo y el SIDA devienen en la obra de Costus como un límite entre el sexo y la muerte, entre el cuerpo vivo y el cadáver, una nueva marginalidad expuesta socialmente hacia el grupo homosexual, que deviene la representación de *la pandemia de la actualidad*. Poco tiempo después, muere en 1989, un mes después muere su compañero sentimental y artístico Juan Costus. La *Movida* de pronto fue estigmatizada a partir del SIDA y tristemente se relacionó con esta enfermedad, varios de las estrellas del movimiento e inclusive personas desconocidas empezaron a morir por culpa de esta enfermedad. Incluso Patty Diphusa, se diagnostica como una paciente 0 positivo.

Pronto, en épocas de los noventas, cuando la decadencia fue asumida como tal y el fantasma del SIDA fue difuminado a base de información y programas sociales para evitar la exclusión hacia los infectados, a la par de promover una exploración segura de la sexualidad, con el uso del preservativo. En esta década existen artistas que alzaron la voz, ya no en el ocultamiento presentado por Costus, de sus cuerpos enfermos. Uno de estos casos fue el artista Pepe Espaliú, enfermo de SIDA, quien utiliza su cuerpo como un soporte de su obra artística, para crear conciencia sobre la enfermedad y el apoyo hacia los grupos vulnerables. Uno de sus *performance* más conocidos fue *Carrying*:

“Las publicaciones suelen hacer referencia a ella como —arriesgada acción plástica que se convirtió en un acontecimiento social de gran repercusión. La acción consistía en que personas que él mismo había convocado, pero que no necesariamente debían ser conocidas para el artista, le transportaran en volandas a lo largo de un kilómetro y luego fueran relevadas por otra pareja, mientras él permanecía hierático como si estuviera sentado en un sillón, con la única curiosidad de que estaba descalzo. Lo que se explica como una sutil metáfora entre la benevolencia del cuerpo enfermo y la sensación de vivir en suspenso sobre la realidad (García, 2014: 105).

En dicho acto, se unieron algunas personalidades de la *Movida madrileña* como este soporte del *Carrying*, entre ellos, se rescata la presencia de Alaska o Pedro Almodóvar. En este trabajo, aunque se sale de la temporalidad manejada en el trabajo, presenta cierta continuidad al tratamiento del SIDA en el arte, es un contraste ante la obra de Costus, misma que refleja un sentir propio de la sociedad de la época y la idea de ocultar la enfermedad, mientras que, con la obra de Espaliú, se pone en evidencia, en primer lugar la paranoia y la sexofobia existente en la sociedad española, en donde el solo hecho de tomar en el mismo vaso de un enfermo representa un foco de contagio, a cambio de esto, Espaliú proporciona una idea contraria, una idea de apoyo y humanización del cuerpo enfermo, un cuerpo que, hasta la fecha forma parte de materialización de un límite:

Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite (Espaliú en García, 2014: 103)<sup>39</sup>.

Al dejar a un lado el tema del SIDA, la *Movida* fue un parte aguas para la expresión libre de la sexualidad en Madrid y en España, a partir de aquí, el sexo dejó de ser un tema tabú y fue visto desde lo lúdico, como experimentación y como camino hacia una pluralidad de subjetividades. Hizo visibles así, las sexualidades periféricas, que traspasan

fronteras de las normativas sexuales: heterosexualidad, monogamia, el rechazo hacia prostitución, sadomasoquismo, sexo entre personas de diferente raza o sector económico. En este sentido, se trata un tema de sexualidades periféricas: “En cambio, las sexualidades periféricas están basadas en la resistencia a los valores tradicionales, y al asumir la transgresión muchas veces el precio que se tiene que pagar es el rechazo social, la discriminación y el estigma” (Fonseca, Quintero, 2009: 44).

Como lo dice el personaje almodovariano de *Chon*, en su cortometraje *La Concejala Antropófaga* “El sexo es un asunto profundamente social, el placer sexual es algo a lo que todo mundo debería de tener acceso sin prejuicios ni cortapisas” (Almodóvar, 2009), durante el mismo cortometraje, se mencionan otras aristas la sexualidad en lo social, y temas que se deberían de incentivar, como el intercambio de parejas, el amor múltiple, para concluir con el pensamiento de “reconocer el deseo como principal motor de una sociedad mejor” (Almodóvar, 2009).

El tema del sexo se vuelve una práctica aceptada y visible durante la *Movida*, que se aleja de lo que representó en décadas pasadas, pues durante el franquismo el sexo era el mayor tabú, un acto criminal y prohibido desde la instancia de lo social, a la vez que normativizado e identificado a partir de estructuras de identidad estrictas e inamovibles. Esta identidad fue deconstruida durante el periodo de *la Movida*, en donde el sexo se vuelve un tema recurrente y se explora el papel de la vida sexual en el día a día de los españoles, de forma abierta y sin miramientos hacia los tabús, para hacer visibles, más que identidades de género, espacios donde se expresa una libre subjetividad de la sexualidad y los discursos corporales, que dieron pie a una transformación de las mismas identidades sociales, tema que se tratará en el siguiente apartado.

#### 4.3 Transgresiones de identidad social en la *Movida madrileña*

Probablemente una de las fotografías más reproducidas y recordadas de Fabio McNamara (personaje que se viene repitiendo a lo largo del capítulo), es de la que ya se habló en el capítulo uno, es la de *Fanny Agente secreto*, un trabajo de Pablo Pérez Mínguez en donde se retrata a Fabio, vestido de cuero, con el cabello bicolor (rubio y rojo) zapatos de tacón, labios pintados y una pistola en la mano que apunta a la cámara, directamente al espectador. Este signo de violencia en contra de la audiencia, que en el contexto de cuando salió la fotografía, era un Madrid postfranquista.

Esta foto es un acto de provocación y representa una advertencia al espectador, de ser violentado. En un ámbito de lo social, en donde la sexualidad se vuelve un tema de constante interés, la provocación es un acto



Imagen 4.13  
**Vicios Modernos**  
Cartel de concierto  
Autor: Ceesepe (1980)

que pretende transgredir el tabú y con las propias normativas provenientes de un sistema de valor asumidos en la sociedad.

Cabe recordar el cuadro de transgresiones formulado en el capítulo segundo, pues revela a la transgresión en un campo del querer-estar-ser relacionada directamente a una individualidad, que se opone a la idea de una comunidad, por ende, la transgresión representa una apertura hacia un discurso de lo individual, que es en donde se transforma el espacio de la subjetividad, que transgrede la idea de una identidad personal, para posteriormente transformar al orden simbólico, desde el hecho de reconstruir un mundo (o una ciudad como Madrid) desde el espacio de lo individual.

La *Movida*, al formar parte de un discurso transgresor resulta un espacio de ruptura (en un principio) entre el individuo y la sociedad, en donde, mientras más se aleje del cumplimiento de las normas, más se acercará a una construcción subjetiva deseada, un *look* (parecer) que los hace auténticos. Como lo menciona el personaje de “La Agrado” en *Todo Sobre mi Madre* “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que siempre soñó de sí misma” (Almodóvar: 1999). Esta frase encierra una paradoja de la identidad que se trató en el primer apartado del capítulo, pues, la autenticidad aquí lograda es el resultado de una falsificación, un *look* construido a partir de diferentes *looks* que devienen en una revelación de la propia originalidad del sujeto. En este caso, se menciona que la autenticidad requiere a la transgresión para romper los tabús de la sociedad, un fenómeno de quiebre que se da como resultado de la exaltación de los *microdiscursos* sobre los *metadiscursos*, una constante en los estudios de la postmodernidad.

De tal forma, la *Movida* representa una ruptura con los *metadiscursos* (último nivel presente en el esquema de niveles de transgresión visto en el *Capítulo 2*) de la época franquista, una elevación de lo corpóreo sobre lo nacional, por ende, el triunfo del hedonismo, de la banalidad y una revalorización de estos conceptos: los jóvenes estaban más interesados en el autoconocimiento, la autosuficiencia y el autoplacer, que en la transformación política y legal de la democracia, de la cual se ocupaban los jóvenes progres de la época y los políticos.

El movimiento, deviene entonces en un no-movimiento, pues la preocupación por asuntos políticos, es nulo, al igual que su lucha por los derechos fue nula, de una forma institucionalmente legal. Se produce entonces un discurso del pasotismo<sup>40</sup>, una idea apolítica (pues no llega a ser un acto de anarquía). De nuevo, esta posición a no mostrar una oposición (a señalar un no-valor) se vuelve una corrupción de la idea de una transición política que buscó una generación que precedió a la juventud de la *Movida*. El ya mencionado código *progre*.

Se genera un choque generacional, que reclama la revitalización de la juventud que se interpone con la identificación binaria de Greimas (1980) que identifica la categoría de la edad en referente al binomio infante/adulto, una articulación interna en la sociedad, que determina el nivel morfológico de la sociedad (ósea la edad, como una entidad de orden de sentido primario). En este tenor, la *Movida* se encuentra justo en el centro de esta barrera: pues es una elevación de la adolescencia, una etapa que, ha dejado la infancia detrás, pero que, *adolece* cualquier orden, cualquier prohibición adulta. Un punto de inflexión en donde los signos de transgresión son notorios en una actitud de rebeldía, que se opone en tanto a las normas, como a las prohibiciones.

Cabe mencionar la brecha generacional en el Madrid de los ochenta, pues la juventud que vive durante este periodo son *los hermanos menores* de la generación anterior: los progres que vivieron de forma políticamente activa de la transición democrática, pues vivieron los años del franquismo en su adolescencia, donde experimentaron las normas y la moral de dicho régimen, al igual que sus castigos militares, y dichos jóvenes creían en la participación social como el camino hacia el progreso; mientras tanto, los jóvenes de los ochentas “pasan el día bailando”, como lo cantan Alaska y los Pegamoides en su canción. La diversión se estableció como una máxima, que, en una mirada generacional, chocaba con el estilo de vida de los padres o hermanos mayores (quienes tuvieron más presente la dictadura franquista y sus paradigmas sociales), pues ellos adoptan el “trabajo” como máxima en la vida. La productividad y la cohesión familiar son los pilares de su vida diaria.

La diversión y la exaltación de la juventud se contraponen a los ideales sociales de antaño, a instituciones como la familia, el trabajo o la iglesia, para explorar, de forma lúdica, el terreno de las prohibiciones. Sobre el tema, Greimas (1980) menciona dos diferentes sistemas jurídicos con base en el cuadrado semiótico de prohibiciones y prescripciones; de tal forma resaltan dos tipos de legislaciones, una relacionada con las permisiones y la siguiente con las prohibiciones. El franquismo, con base en la censura y al tabú, instaura en España un sistema jurídico de la prohibición, mismo que se vuelve un rasgo cultural. Es este sistema de prohibiciones, se gestan leyes como la *Ley de Vagos y Maleantes* o donde se censuran libros y películas, que no llegaron (por vías legales) a España hasta muerto el dictador; o donde la iglesia, como institución políticamente aceptada, regía las normas del comportamiento, para hacer una diferencia entre lo sagrado y lo profano.

Alrededor de estas prohibiciones se generan los tabús que se ironizan en el imaginario de la *Movida*. Dicho juego se puede ejemplificar en diferentes representaciones plásticas de la época, que consiguen una descentralización del poder religioso sobre la sociedad. Se transgrede este orden simbólico y moral que persigue la iglesia Católica, como una institución normativa en la sociedad. Esto produce que las normas y los reglamentos de la moral católica

caigan en desuso, al igual que la misma legislación que perseguía a los homosexuales, o las personas que tenían una apariencia criminal, un *look* que saliera de la normalidad aceptada en aquel momento.

La *Movida* representó, en palabras de Imbert (2016)<sup>41</sup>, una desconexión completa de la legislación con la sociedad madrileña, que no acataba, no respetaba y en absoluto se guiaba por un ideal político establecido. De tal forma, parecía que la política caminaba en una dirección, mientras que la sociedad avanzaba en un polo opuesto, mientras la legislación (que bien empezó a transformarse en la transición) apuntaba hacia las prohibiciones; la sociedad, y sobre todo la juventud se desenvolvía en el plano de las permisiones, un terreno de lo no-prohibido. Los jóvenes mantenían un interés apolítico que los invitaba a trivializar y a jugar con los íconos de la dictadura y del fascismo.

El ya mencionado *Valle de los caídos* es un ejemplo de esto, al igual que la canción de *Voy a ser Mamá* de Fabio McNamara y Almodóvar, o el juego constante con las suásticas, la iconografía nazi y los íconos militares: el grupo Gabinete Caligari, por ejemplo, en sus conciertos mencionaban ser fascistas, o Iñaki Glutamato emulaba en sus conciertos el bigote de Adolfo Hitler. El imaginario permisivo de la *Movida* dio pie para la transgresión de elementos que incluso en nuestros días están cubiertos con una censura legislada que bajo ningún motivo permite el uso de los íconos del nazismo. Sin embargo, durante los ochentas fueron utilizados, pero todo a manera de ironía, pues presentan un aspecto apolítico. La provocación de sobrepasar las fronteras de lo legal para utilizar estos y otros íconos sirve para existir más allá de lo bueno y lo malo, de lo moral y lo amoral.

Fue cuando la política empezó a interesarse por los jóvenes de una generación que no busca una definición, cuando nace la etiqueta de *la Movida madrileña*, como forma de englobar a todas las representaciones artísticas que vinieran a cuento, a todo lo joven, a todo lo moderno, a todo lo que no encajaba en ninguna definición preexistente, a todo lo *punk* (se puede relacionar aquí este concepto con su acepción de sin valor asociado en una sociedad), por ende, se empezó a hacer visible y se le aportó un valor claro, el de la contracultura. El barco de la *Movida*, que incluyó a ajenos, a personas que no querían etiqueta y luego se le montaron otros personajes, para beneficiarse de esta nueva imagen de modernidad madrileña. Por ejemplo, el Alcalde de esta época Enrique Tierno, fue reconocido por muchos como el alcalde de la *Movida*, pues en su periodo declaró la pertenencia de los espacios públicos a los jóvenes: plazas, centros culturales, las calles en general; y en su afán por “ser moderno” lanza en un discurso la mítica frase: “*rockeros* el que no esté colocado<sup>42</sup> que se coloque y al loro” (Tierno en López, 1984).

Sobre la apropiación de la juventud en el terreno político y el papel de Tierno como ‘alcalde de la *Movida*’, Fouce (2006, 2007: 46) menciona que:

Tanta actividad cultural, tanto dinamismo, tanta atención internacional, no pasaron desapercibidos a los políticos que se esforzaban en buscar una imagen exportable del cambio que España vivía en aquel momento. Más allá de las discusiones sobre su papel, amplificador o vampirizador de un movimiento que le era ajeno, el alcalde Tierno Galván contribuyó, con su ironía y su gusto por mezclarse con los más jóvenes, a la leyenda de la movida. Desde entonces, ayuntamientos y partidos políticos descubrieron que el rock era algo que podía atraer el voto y la atención de los jóvenes.

De alguna manera, este contacto con la vida política hacia un ‘movimiento’ sin etiqueta produjo el final de la instancia transgresiva en dicho movimiento, puesto que ahora no sólo tenía nombre, sino que se encontraba respaldada por un marco político y se transmitía vía medios de comunicación, los que empezaron difundir y por ende masificar lo que pasaba en las calles de Madrid por todas partes, para hacer crecer el fenómeno fan, que logra que más jóvenes deseen vivir parte de esta *Movida* ofrecida a través de la televisión, de las revistas, la radio y otros medios impresos.

La *Movida* se vuelve un objeto de consumo masificado, pronto nacen programas dedicados exclusivamente a dar voz a estas expresiones que antes se habían marginado. La Edad de Oro como un espacio musical, o La bola de Cristal conducido entre otros por la cantante Alaska, que aunque era dedicado a un público variado, se pensaba como un programa infantil, puesto que se transmitía el sábado por la mañana y dentro de sus secciones incluía, aparte de la serie musical, apartados de literatura y cultura general, en donde las marionetas eran los encargados de enseñar varios temas.

Este programa era la casa de los *Electroduendes*, un grupo de marionetas que desde la irreverencia y la rima, transmitían conceptos políticos, como la globalización, las elecciones, la presidencia, la derecha y la izquierda, aparte de segmentos de la historia de la humanidad. Su objetivo era introducir a los niños a un tema que estaba muy en boga en este momento: la propia industria de la televisión, así cada uno de los duendes tenían el nombre de determinado elemento técnico de la producción televisiva: sonoro, video, o cámara, al igual que la bruja avería. El lenguaje, totalmente inventado, hacía referencia a lo electrónico y a lo técnico: *está de pila master, me rebobino del placer* o la palabra *fundir*, como sinónimo de *joder* o *matar*.

Durante uno de los capítulos de los *Electroduendes*, que habla sobre los miembros del gabinete del presidente, el jefe del departamento de cultura lanza un eslogan que viene a cuenta como referencia de las representaciones artísticas y de las creaciones de *looks* durante la *Movida*: “la cultura es basura, la basura es cultura”, la idea de este departamento era promover el uso de los deshechos como material estético, a la vez de quemar todos los libros de la biblioteca y vender las cenizas, para de tal forma hacer la cultura accesible para todo mundo.

Imagen 4.14

**Divine en el Rock-ola**  
**Boleto de concierto del Bar**  
**Rock-ola (1984)**



*La basura es cultura*, traslapado a la realidad es un modelo de consumo cultural adoptado durante la *Movida*, pues es en sí una apropiación del reciclaje de *looks*, de estilos pasados y presentes, ropa tirada en la calle, basura que servía para construir obras, para formar un *look* determinado<sup>43</sup>, imágenes de la subjetividad hecha a fuerza de reciclaje. La basura viene relacionada con el consumismo, una acumulación excesiva de referencias y de motivos en decadencia, el plástico a la alza, como semejanza a la construcción de paraísos artificiales, a banalidades en donde el plástico es esa arcilla para hacer y deshacer *looks* desechables.

El plástico aparece en películas de Almodóvar, con una relación hacia lo falso y hacia la imitación propia. Por ejemplo, se dice “es de plástico de calidad” en la película de *Volver* (2006), mientras que en sus inicios, en *Pepi Lucy Boom*, unas macetas de plástico, resultan la provocación para la policía madrileña, que llegan a detener a Pepi (Carmen Maura), por la posesión de plantas de marihuana. El plástico se traslapa al discurso de lo artificial y de la misma basura, los iconos de la cultura *trash* son adoptados por los artistas madrileños, como ejemplos a seguir, como es el caso de *Divine* (imagen 4.14), personaje travesti del cine de John Waters quien recibe el nombre de “la mujer más sucia del mundo” admirada tanto por Alaska<sup>44</sup>, como por Almodóvar y Mcnamara y de más personas en la generación de los ochentas.

*Divine* define para la *Movida* un pilar referencial, que trae consigo una elevación de la cultura *trash*, se hacen esbozos de lo grotesco como un rasgo cultural. Lo cutre se pone de moda, pero eso no significa que deje de ser cutre. Lo soez se implanta como constante en las películas de Almodóvar, como una fascinación por los fluidos corporales, por ejemplo, la lluvia dorada de *Pepi Lucy Boom*, la Diarrea de la portera en *Laberinto de Pasiones*, o los nombres despectivos de las monjas de *Entre Tinieblas*. Es así como el tema de la basura y los desperdicios vienen a sustituir estas grandes representaciones monumentales, son una expresión de lo mundano, de lo real y de lo grotesco, de una subjetividad construida en donde se pierden los valores de la belleza y fealdad, de lo sagrado con lo profano, de lo terrenal con lo celeste: una encrucijada ‘entre lo divino y lo *Divine*’.<sup>45</sup>

Los fluidos corpóreos pasan de las películas de Almodóvar a las prácticas de la cultura *punk* que se gestaba en los bares de la *Movida*. Por ejemplo en el *Rock-ola* se puso de moda la participación activa del público en los conciertos, quienes escupían al grupo que se presentaba, como una manera de mostrar aprobación y aprecio. Ana Curra (2014) recuerda el concierto de Iggy Pop, quien no pudo continuar debido a la cantidad de escupitajos que recibió, o inclusive ella misma, cuando formaba parte de los Pegamoides, trae a colación que dicha agrupación recibió varios escupitajos, tanto en conciertos en Madrid, como en los pueblos. De esta forma, un acto subversivo de escupir adquiere un carácter de participación comunitaria, una forma de expresión de la cultura juvenil.

Al igual que la basura, otro rasgo interesante de la cultura juvenil es la industria del papel. Así lo refiere Alaska, al mencionar la importancia del papel, en forma de revista, de fotografía o de portada de disco, pues al no existir el internet, el medio impreso era la única manera de tener acceso a sus artistas favoritos, como David Bowie, quien llegó a ella, antes que de forma musical, en forma de papel. Así, el papel, transformado en revistas, en posters, en portadas de discos o afiches de conciertos o películas, entre otros productos diseñísticos, representaba un consumo cultural determinante para la formación de *looks* e ideales, una manera de enterarse y ponerse en contacto con otras realidades, fuera de España (Londres, Nueva York), para tomar influencias que posteriormente serían aplicadas sobre sí mismos<sup>46</sup>.

Así revistas como *La luna de Madrid* o *Madrid Me mata* eran verdaderos catálogos de individualidades, referencias que indicaban pautas a seguir en cuanto a las modas y sobre todo, servían como un canal de comunicación entre el artista y el público, un consumo cultural que se popularizó y se extendía por Madrid y el exterior. En estas revistas se anunciaban los bares que estaban de moda y se exponían los trabajos de artistas, fotografías a *looks* que luego, gracias al fenómeno fan, se emulaban en la sociedad.

Otra muestra del papel son los carteles. Su concepción gráfica, como ya se dijo, está inspirada en el *punk*, y representa un medio de comunicación para reportar algún concierto o alguna exposición o evento en general. Uno de los primeros bares en promocionarse por medio del cartel es el Rock-ola (como la imagen 4.15) y Pepo Perandones como grafista del bar habla al respecto: “Habré hecho dos mil carteles, que se yo, el primero que hice fue el de *Las Chinas*, éramos los únicos que pegábamos (Carteles) en Madrid y al día siguiente de la imprenta, todo pegado en Madrid de *Las Chinas*” (Perandones en De Prada, 2010).

El Rock-ola fue el pionero en Madrid en la publicidad a base de carteles y es de un cartel de Pepo donde se desprende una de las frases que ejemplifican al bar como bar de la *Movida* “Rock-ola se mueve”. Se movía porque, aparte de las actividades que tenía día con día, estaba por todas partes, a manera de cartel, el bar estaba pegado por todo *Madrid*, y toma posesión de la ciudad misma.

La *Movida* fue un movimiento urbano que propicio una reapropiación de los espacios públicos: después de que la calle misma haya sido un territorio franquista, controlado a fuerza militar, ahora tras el fin de la dictadura, los jóvenes se apropiaron de Madrid: salían de su casa y acudían al centro, o en todas partes en forma de multitud. El espacio público pasa a ser de nuevo un espacio con personas.

Y Madrid se convierte, no solo en un espacio geográfico, sino un espacio activo, que posibilita el desarrollo

Imagen 4.15  
**Las Chinas Cartel primer cartel del Rock ola**  
Autor: Pepo Perandones (1981)



de las miles de *movidas* que hay en la *Movida*. Madrid es retratada por Almodóvar en diferentes de sus películas. Espacios como la Plaza Mayor, el Viaducto de Segovia, El Círculo de Bellas Artes o la M-30 dejan de ser simples escenarios y se convierten en chicas Almodóvar, pues su aparición es constante en sus filmes como representaciones de desbordamientos pasionales. A la par, otros fotógrafos, pintores y diseñadores toman partes de la ciudad como recurrente en sus representaciones: El teatro Barceló, lugar de conciertos, la plaza de Cibeles, el edificio Capitol, la plaza Callao y la Gran Vía son recurrentes temas presentados en el arte de este momento. Espacios que se muestran aglutinados de gente, de jóvenes que se divierten y que salen<sup>47</sup>, una cartografía, como la definida por Beatriz Preciado en el *capítulo 2*, que da cuenta de la ciudad como un discurso activo, mutante y que se transforma.

El movimiento también es muy importante durante los ochenta, por ende, los medios de transporte pasan a ser tomados también por los jóvenes. El Metro se vuelve el medio favorito de la juventud durante la *Movida*, así lo señala Gallero (1991), los grupos musicales implementaban el logotipo del Metro de Madrid como imagen propia, incluso hubo una agrupación llamada *Subterráneo*, como la línea, y otro llamado *Topo*, que implementó el logo del metro como la imagen de su banda, e inclusive Kaka de Luxe habla de este sistema en su canción *Viva el metro*.

Aunque el metro fue el mejor medio de transporte para llegar al centro de la ciudad y salir de marcha, hay otros personajes que ni siquiera lo refieren en su arte, por ejemplo en el cine de Almodóvar el metro no figura, aunque sus filmes dan cuenta de una iconización del transporte, de estar en movimiento, los carros, aviones, y demás no sólo son un medio de transporte en sus películas, sino una isotopía de sentido, una metáfora de transición o de duda, por ejemplo, que desde sus principios, con *Pepi Lucy Boom*, el retrato de la M-30 en la última escena, o en la película de Entre Tinieblas, la protagonista usa el autobús cuando la policía va a interrogarla. Sin embargo, el metro no figura dentro de la filmografía de Almodóvar, si bien aparecerá borroso y a lo lejos la entrada del metro de Sevilla en la escena de la muerte de Esteban (*Todo sobre mi madre*), ninguna chica Almodóvar o personaje aparece montado en uno.

Aunado con el transporte madrileño, que *movía* a una generación, se empieza la reivindicación de barrios y los barrios céntricos empiezan a tener importancia: Lavapiés, la Latina, Malasaña y Chueca se vuelven epicentros contraculturales, y con ellos, el mercadillo del Rastro que se monta los domingos se vuelve una recurrente en la búsqueda de inspiración, encuentros entre jóvenes y venta de sus productos.

La *Movida* significa también la proliferación de bares, discotecas y espacios de reunión juvenil. Por ejemplo, Casa Costus, que de ser una vivienda personal de la pareja Juan Carrero y Enrique Naya, pasó a ser un bar

improvisado, el único sitio para ir cuando todo lo demás estaba cerrado. Luego, con la creación de sitios como *La Vía Láctea*, *el Pentagrama* y quizás el más importante de la época *El Rock-ola*, un sitio que vino a representar el centro neurálgico de la *Movida*.

El Rock-ola, era un bar que estaba a las afueras del Metro Cartagena, que logró renovar la industria musical de Madrid, pues invitaba artistas internacionales (Iggy Pop o *Divine* dan cuenta de ello) y a la vez era un escenario abierto tanto para grupos consolidados de la música pop en España o los nuevas agrupaciones y artistas que querían un lugar para empezar a tocar. El bar sirvió como un punto de encuentro y sin discriminar lograba reunir a todas diferentes individuos y grupos, definidos en estos tiempos como tribus urbanas: *rockers*, *mods*, *punks*, *horteras* (*gays*), todos encuentro en dicho bar: “Los de la basura iban a recogerla a las 3 de la mañana y se quedaban a tomarse una copa, con sus ropas de basura. Entonces ahí estaban, Pedro Almodóvar, los de la basura, Olvido [Alaska], una pija, un ejecutivo, todos en la misma barra” (Perandones en De Prada, 2010).

El Rock-ola fue el espacio neurálgico de la *Movida*, un lugar que fomentó la libre expresión y construcción de la subjetividad, incluso se decía que en el Madrid de los ochentas no existías, si no ibas al *Rock-ola*. Los bares dejaban de ser sólo bares y adquieren la categoría de espacios de significación, en donde el disfraz se convertía en un rasgo de la personal y la asistencia al mismo lugar producía la cualidad de *ser* en el mundo.

Los bares, también son muy relacionados con un espacio de creación y difusión ideológica, como lo menciona el periodista musical Fernando Martín (en De Prada, 2010):

Los pubs en España, fundamentalmente en Madrid fueron siempre lugares de rebelión. Eran los lugares donde la gente más inteligente o más interesante se reunía a “conspirar”. Donde vivían, donde empezaban a tomar droga, para vivir de otra determinada manera e intentar solucionar el mundo a base de conversaciones toda la noche que eso a veces se traducía en proyectos culturales, artísticos, etc.

En contraparte, los bares también son un sitio de pleno entretenimiento, de baile, de pláticas, de ligue, de excesos, un territorio completamente nocturno, el Rock-ola, un sitio que estaba pintado de negro, tenía una imagen glamurosa e interesante durante la noche, pero vista a la luz del día resultaba un sitio decadente. La *Movida* se presentó como un discurso preferentemente nocturnal, pues era en la ciudad oscura, en un bar en donde se podía gozar de las libertades, desde el completo anonimato.

Así, la noche cobró importancia en la ciudad, pues era un espacio relacionado, tanto con la fiesta, como con la difusión cultural: los conciertos por ejemplo, o las proyecciones de cine de media noche en donde *Pepi Luci Boom* (...) se convirtió en una película de culto. La noche representó un momento en donde cualquier cosa, cualquier historia, cualquier *movida*, cualquier fiesta podía pasar.

Imagen 4.16  
**BARRAS LIBRES**  
 Sala Rock-ola, Madrid  
 Autor: Miguel Trillo (1984)



La vida se relacionó con la noche, al igual que con la fiesta, en donde se imprime parte del pensamiento sobre la frivolidad: en vez de hacer discursos políticos, intentar hacer un cambio por la democracia, los jóvenes de esta época querían divertirse, salir de noche, *ir de marcha*. Los bares y sobre todo los baños de los bares fueron espacios donde los excesos tenían lugar, su función mutaba y se convertían en un micro universo dentro del mismo universo que es el bar. Un baño (tantas veces retratado por Miguel Trillo (imagen 4.16) era el sitio para platicar, para vomitar, tomar una raya de cocaína o inyectarse heroína, tener sexo y sobre todo eran los salones de belleza de la juventud, lugares donde la subjetividad era construida, donde se realizaban y acomodaban los peinados, donde se adoptaban los disfraces.

Los baños, cambian completamente su función y su significado para los jóvenes de la *Movida*, se convierten tanto en un punto de expresión (las paredes de los baños en los bares están recubiertas, como lo muestra Trillo, de mensajes, escritos y dibujos), como sitio de creación de la subjetividad (el baño como centro estético), y a la vez como un punto catalizador de excesos (sexo, alcohol y drogadicción), En torno a estos excesos, cabe mencionar el alza que tuvo el consumo de drogas durante la *Movida*, que se relacionó con un ambiente de exploración en este ámbito, que se experimentó de forma lúdica, para convivir en la fiesta, para crear y para pasar un rato.

Sobre este tema Gallero (1991) habla de los excesos y consumos de drogas, menciona que el alcohol pasa a ser el rey de la fiesta y de la noche, pero tras pasar un cambio del vino a la cerveza y del consumo moderado entre semana a el consumo desmedido las noches de los fines de semana. A la par, el hachís es la droga ilegal más usada, mientras que la heroína cae en popularidad, suplida por la cocaína, que suma adeptos en la noche de la *Movida*. Gallero (1991:27) también expone la siguiente tabla sobre la droga (en kilogramos) decomisada por los policías (tabla 4.1):

Tabla 4.2  
**Tabla de drogas decomisadas por la policía de 1982 a 1990**  
 Autor: Gallero en su libro: Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la *Movida* madrileña (1991)

	Coca	Caballo	Hachís
1982	113	67	18.2
1986	668	407	47.8
1990	5,382	886	62.2

En torno a esta gráfica se obtiene un aumento del consumo de las drogas, por ejemplo, en torno a la cocaína, de 1982 a 1986 el aumento es del 591.15%, mientras que de 1986 al 1990 las cifras aumentan de consumo en un 805.68% por ciento. La droga forma parte vital de la *Movida*, y pronto se exploran los caminos lúdicos de la drogadicción, mismos que se muestran de forma permisiva en la sociedad y a nivel de consumo cultural era normalizada en las revistas y medios de comunicación de este entonces, como por ejemplo en el Canto de la

Tripulación (en la edición dedicada a las drogas) regalan como souvenir una caja-trampa para esconder las drogas de tus padres. Pronto, la droga cambió de cara y mostró la otra cara, el rostro de la adicción y la decadencia.

También las drogas tienen implicaciones en la creación de individualidades, pues son de carácter efímero, y producen un desdoblamiento hacia personalidades otras, una exploración de identidades artificiales, puesto que, los efectos de la misma producían un exceso de emociones, un desbordamiento pasional que se imprime en el devenir del sujeto, quien transforma su comportamiento, a manera de disfraz. Un desbordamiento fórico que se acompaña con el ambiente nocturno, la fiesta y la misma diversión. Un terreno que se dibuja en los comics de Ceesepe o las primeras películas de Almodóvar.

La diversión viene a ser la finalidad juvenil durante la *Movida*, a la cual se le contraponen el aburrimiento, concebido como la misma muerte, el dejar de moverse. Fouce (2006) hace una referencia al aburrimiento en canciones como *Me Aburro* de Kaka de Lux o *Perdido en mi habitación* de Mecano, que apuntan a equiparar una vida ordenada como una característica de personas grises, de una monotonía limitante, un estado de pasividad extrema y disforia que viene a desembocar en un la muerte misma. Así, el autor señala que, para vencer a este aburrimiento, se tiene el disfrute del hedonismo:

(...) en contraste con una sociedad en la que cada cosa tiene su sitio, en la que el orden y las obligaciones sociales están por encima de la pasión, sitúa a los jóvenes como una amenaza del orden social establecido y ofrecen un modelo de comportamiento rechazado por la sociedad y entroncan valores que se oponen a esta.

Así el arquetipo del hedonista, se plasma como una de las imágenes de la *Movida*, una expresión del individualismo en donde se engloba a la juventud de aquellos días, en donde se ve un desbordamiento fórico que implica un exceso pasional relacionado con las fiestas, con el alcohol, el sexo, la droga y la vida nocturna, en contraposición con el orden, los valores y la moralidad que representaban una vida diurna, con responsabilidades que denotan una vida política, el aburrimiento.

Sin embargo, la imagen del hedonista es marcada por un aire trágico, que imprime la muerte, pues los excesos empiezan a cobrar las cuentas. Así, una muerte marca el cierre del bar Rock-ola, tras una riña en las afueras del bar, fallece un joven *rockero* (así es indicado en los periódicos). De esta forma, la *Movida* poco a poco se tiñó de muertes, y en la revista *El canto de la Tripulación*, hace un recuento de los muertos durante esta época<sup>48</sup>:

Vamos a escribir de nuestros muertos, de los heridos de muerte, de los sacrificados y caídos. De los que andan entre nuestros sentimientos. Nuestro grupo, de alto riesgo, está compuesto por naufragos del arte, de traficantes de ilusiones de business men, de artistas... De enterrados,

Imagen 4.17  
**Marilyn y Ocaña: Lo Andaluz,  
 lo kitsch y lo nuevo typical  
 spanish**  
**Fotograma de: Ocaña, der  
 Engel der in der Qual singt  
 (Ocaña, el ángel que canta en el  
 suplicio)**  
 Autor: Gérard Courant (1979)



Figura 4.4  
**Transgresión del typical  
 spanish**  
**metadiscurso de la identidad  
 española**  
 Autoría propia (2016)

encarcelados, hospitalizados y deportados, de los que siguen ahí por siempre impuntuales. Hermanos de sangre y de corazón, amantes entre sueños y pesadillas y premoniciones de algo perfecto (País, 1989:3).

La *Movida* de pronto se cubrió de un aura maldita, como una última presentación de una expresión subjetiva: la muerte, la decadencia, la enfermedad, la criminalidad y la adicción vinieron a cubrir los vientos de libertad que emanaban las primeras representaciones, esa exaltación de la frivolidad que provocó una *normalización* de la marginalidad y de las prácticas sociales que hasta el momento estaban invisibles en la sociedad. De pronto eran visibles estos grupos, claro está, siempre bajo la etiqueta de la *Movida*, que representa un cambio para la España franquista.

En el año de 2009 Fabio McNamara publica junto con Glitter Klinik el disco *Bye Bye Supersonic*, en donde una de las canciones es titulada, como el eslogan de turismo franquista *España es different*, canción que refiere, en una fórmula *kitsch*, el cambio que Fabio vivió, en compañía de los jóvenes de su generación un cambio, una España que se sentía diferente. Esta canción, como muchas de las representaciones de la *Movida*, mezcla un sonido flamenco, con la mención de íconos españoles, con un ritmo electrónico, de sintetizadores, una letra tanto en inglés, como en español, una mezcla de sentidos, de significados, una explicación a posteriori de lo que fue la *Movida* en una canción: un collage de *looks*, de imágenes que cruzan las fronteras y los estereotipos, una transgresión de la idea de una identidad, como constructo estático.

España es *different* recuerda a esa postal que se emite durante el periodo franquista con la idea de atraer turismo, una postal que presenta a una España nacionalista, regida por la religión y el poder militar, una España unívoca, construida a partir de la identidad andaluza, como demostración del *typical spanish*. En contraparte, la *Movida* representa una versión actualizada y posmoderna de esta postal de lo típico español, una construcción (o deconstrucción) discursiva que ya no se presenta como un texto unívoco, sino que se abre a diferentes sentidos, conectados con otros textos, se subvierte la idea de la identidad española, que representa, en este caso el último nivel de la transgresión referente al metadiscurso (cultural). A continuación se presenta un esquema que muestra, por un lado la idea unívoca del *typical spanish* en contraparte con apertura del discurso español durante el periodo de la *Movida*:

# Franquismo



Identidad basada en lo andaluz, el folclore, el nacionalismo y la moral conservadora católica.

# (Movida madrileña



*typical spanish*



Transgresión del *typical spanish* (metadiscurso de la identidad española)

El mapa arroja un cambio de la unicidad hacia una multiplicación de significados que transgreden el eslogan de ‘España es *different*’, el *typical spanish* presentado por la *Movida* representa este cambio de una ciudad y la identidad de la misma ante el mundo. Este cambio apunta hacia un collage, técnica de creación de discursos visuales vista en el capítulo anterior, que se transpone dentro del metadiscurso social haciendo del discurso una construcción intertextual. A lo largo del capítulo se plantean diferentes características de la transgresión dentro de discursos individuales, sexuales y sociales que pueden compararse con el plano visual (elementos vistos en el capítulo anterior), de esta manera, se establece una relación isotópica entre estas dimensiones de la transgresión en el fenómeno de la *Movida madrileña*. Estas características son incluidas en la tabla 4.3 (presente en la siguiente página).



Imagen 4.18  
**Portada de Cambio 16**  
**Marzo de 1985**  
Autor: Ouka Leele (1986)

La *Movida* paso de ser una simple expresión cultural de las minorías, de un grupo de amigos que se reunían en alguna casa a ser la representación de *lo español*, una especie de marca ciudad artística que funcionó para transformar, más allá de las identidades sociales españolas, la imagen de Madrid y de España en general hacia el mundo, una imagen *kitsch*, a manera de *collage*, un resumen que permitía al extranjero ver cómo había cambiado España después de la transición.

Esta etiqueta representó un camino hacia la construcción de una identidad en vías del desarrollo, una identidad que se construye a partir de la deconstrucción del término *identidad*: una identidad mutante, una representación de lo efímero y de lo poco duradero, un sentido camaleónico a lo Bowie, una identidad que se transforma, que duda, que nunca es lo mismo, una identidad de lo no-identificable, de lo excesivo como regla, del plagio a manera de intertextualidad. Una identidad de la ironía, de la risa, del carnaval y sobre todo, de lo individual. La *Movida*, antes de que se construyera como etiqueta, es un espacio de construcción de la subjetividad, que se apropia de la arquitectura, de las calles y de los bares, del cuerpo como terreno de lo artístico y del *look*. La *Movida* fue una construcción de identidad que lucha contra ser etiquetada, un discurso que no logra nunca concretarse, ni concluirse, pues siempre está en vías de desarrollo.

Isotopía de la transgresión (transposiciones)	Discurso Visual	Discurso social (metadisursos)
Polisemia	-Pérdida de unicidad en la lectura de la imagen Collage e intertextualidad Ambigüedad del discurso visual (Bricolaje de técnicas y movimientos)	-Multidentidad Pérdida de unicidad en identidad nacionalista -Discurso punk (identidades no identificables)
Exceso	-Cualidades cromáticas excesivas -Estética Pop, kitsch y camp	-Exceso patémico en discursos corporales Puesta en escena del exceso en el cuerpo
Artificialidad	-El plástico, lo brillante y lo superficial -Apropiación de estética pop -Apoteosis de lo cotidiano -Incrustación de materiales externos	-Identidad de superficies -Identidad artificial (Discurso del ciborg) -La frivolidad como filosofía estética y ética
Subjetividad (sentido posmoderno)	-El retorno a la pintura -El retrato personal -Manierismos estéticos (estéticas subjetivas) -El discurso corporal en el arte	-El microdiscurso sobre el macrodiscurso -Discurso del esquizo -Desarrollo de espacios de la subjetividad -Apropiación corporal
Erotismo e identidad de género	-Pérdida de la censura -Las representaciones de la desnudez, el erotismo y la pornografía -Subversión visual de la identidad de género (arte y diseño queer)	-Deconstrucción del orden simbólico en cuanto a la identidad de género -Experimentación de la sexualidad y de la estética del erotismo
Violencia y caos	-El vampiro como metáfora del cuerpo enfermo -Profanación de los iconos religiosos -Saturaciones cromáticas	-El carácter maldito de la Movida, muertes por exceso, drogas y el SIDA -La marginalidad social -La vida nocturna, la fiesta y lo lúdico, lo oscuro y lo secreto
Intertextualidad	-El Collage, la ironía y la risa como instancias de creación -Inclusión de estilos y técnicas artísticas -Transgresión del signo artístico (apertura)	-Identidades autoconstruidas -Creación artística y diseñística multidisciplinar -Ruptura de fronteras nacionales/internacionales, propio/ajeno
Discurso efímero	-Bocetaje, el copismo y el diseño rápido -Arte de producción casera	-Mutabilidad y movimiento en las representaciones corporales -Multidentidad, identidad como fotocopia -Presente perpetuo (No-Future)
Anomia	-Desjerarquización del arte -Desmitificación del arte	-La cultura de la basura -Subversión del orden simbólico -Ironía sobre las instituciones sociales (iglesia, política, familia)
Apropiaciones geográficas	Madrid como lugar-tema en obras artísticas y diseñísticas Subversión de los discursos arquitectónicos a los discursos corporales	-Madrid como espacio de la subjetividad -Apropiación urbana (plazas, calles, bares) -Creación de cartografía contraculturales madrileñas



## NOTAS:

1 Sobre el tema de “ser” una musa de lo que se conoció como la *Movida madrileña*, el mismo Fabio McNamara ha hablado de esto en su libro *Fabiografía* (2014), en donde el artista piensa que es un poco fuerte el hablar de él de esta manera: “Hace poco leí en un libro que me definía como hiperlúdico, creativo, transvanguardista y musa de todos. A mí me parece un poco fuerte, pero bueno.”(356). Sin embargo, el escritor de esta investigación, considera prudente mencionar al personaje de tal forma, por las diferentes muestras artísticas de sus contemporáneos donde se incluye la imagen de Fabio.

2 Fabio representó a Phaty Diphusa en una fotonovela, incluida en el catálogo de “Chochonismo ilustrado”, a la vez que aparece fotografiado como dicho personaje en fotografías para la revista de *La Luna de Madrid*, o incluso en fotografías de Pablo Pérez Mínguez en donde sale junto a Pedro Almodóvar, el creador de dicho papel.

3 El nombre de este grupo hace referencia al termino *Sarasas*, que coloquialmente es una forma de referirse a los homosexuales, de forma despectiva, a la par que se refiere a una sexoservidora.

4 En esta ocasión se apela al término ‘moderno’ no dentro de su acepción filosófica y de análisis temporal; más bien, se emplea para hacer referencia a su acepción cotidiana calificativa que relaciona “lo moderno” con lo avanzado, estar contemporáneo a su tiempo.

5 En este caso, García refiere a este concepto de nomadismo para tratar la construcción (o deconstrucción) de la identidad en un Travesti o *drag queen*, sobre quienes la académica Judith Butler realiza un análisis sobre la identidad como un acto performativo y paródico. En este caso el actual autor consideró de interés mencionar este factor sobre la deconstrucción identitaria, no sólo como un fenómeno dentro del mundo *Drag queen*, sino como constante del movimiento.

6 Vivienne Westwood, es conocida como la diseñadora del *punk* inglés, pues sus vestuarios y diseños forman parte decisiva de los ideales estéticos del *punk* y New Wave. Sus diseños fueron utilizados recurrentemente por los integrantes de los Sex Pistols, grupo principal del *punk* inglés, cuyo manager era Malcolm McLaren, esposo de la diseñadora.

7 El *bondage*, es el término apropiado del francés que hace referencia a prácticas sexuales de esclavitud.

8 Concepto acuñado por dicho filósofo inglés en su obra *Leviatán*, de 1651, que forma parte esencial del construccionismo que rigió a la modernidad.

9 Esta declaración se encuentra como parte de la edición de *Laberinto de Pasiones* para El País (2004)

10 Concepto desarrollado en el Capítulo II.

11 En torno a la creación de identidades alternas, desde la falsificación y del

disfraz, cabe mencionar el trabajo de la fotógrafa estadounidense Cindy Sherman, quien pone en práctica el disfraz como un recurrente en su trabajo artístico. En especial al hablar de su colección *Untitled Films Stills* (1977-1980) en donde la propia artista aparece en sus fotografías y a manera de retratos personales, muestra diferentes discursos que giran en torno a su disfraz. En este sentido, la artista pone en tela de juicio la unicidad de la identidad, que deviene en una construcción de múltiples identidades.

12 La teoría del ciborg propuesta por Haraway se presenta como un camino futurista del feminismo socialista, en donde se pone en tela de juicio la fuerza de la naturaleza, al hablar de las mujeres, los hombres y en general, los humanos como una construcción que incluye partes de humanos, partes animales y partes tecnológicas.

13 El post-humano es mencionado recurrentemente dentro de la teoría feminista y *queer*, pues representa una evolución del sentido de lo humano “natural”, así, en textos como el *Manifiesto Contrasexual* (2002) pues refiere a una mutación en el plano de lo sexual, a una inclusión de prótesis y elementos artificiales como el Dildo, que significa el artificio del ser humano.

14 Dicha canción gira en torno al Chochonismo, planeamiento ideológico que gira en torno al chocho. Esta canción, se llamó en un origen “El indio chochoni” y fue ideada a manera de broma entre Tino Casal Y Fabio McNamara.

15 En el libro *Fabiografía* (2014) escrita por Mario Vaquerizo no se toca de forma especial el discurso de la peluca como ideal artístico de Fabio McNamara, sin embargo, se incluyen varios capítulos de la vida del artista en donde sale a resaltar la utilización de tal o cual peluca, en las grabaciones de programas, fotografías o en su día a día. Como la anécdota junto con el músico y artista Tino Casal: “Una vez íbamos por la calle Arenal y nos metimos en la tienda de pelucas Monje’s. Nos compramos una cada uno, nos las pusimos y paseamos toda la tarde con ellas por Gran Vía. Nos sentamos en una terraza por la Puerta del Sol y nos tomamos algo, los dos solos, con los pelucones, como si fuera lo más normal del mundo. El mío era liso, largo y un poco tipo Tina Turner, y la de él era pelirroja, al estilo Rita Hayworth (Vaquerizo, 650-651).

16 Sin embargo, no todas las ocasiones en donde Fabio utiliza pelucas tiene que ver directamente con la performatividad del travesti, o con la emulación de la femineidad, por ejemplo, en la portada del LP *Como está el servicio de señoras* (de Almodóvar y McNamara, 1983), en donde, a pesar de estar rodeados de figuras femeninas, la peluca representa, más que una emulación de la femineidad, un espíritu *postpunk*.

17 Los inicios de la moda de los ochentas en Madrid comenzó con la técnica de HázteLo tú mismo, de la cual dan cuenta personajes como McNamara, quien en su biografía habla del cómo su ropa era tomada de almacenes de saldos, o

inclusivo de la basura, mientras que sus peinados y colores eran aplicados por pintura en aerosol. Así mismo, la cantante Ana Curra (para una entrevista para JotTown 2014) menciona como se convirtió en la estilista de sus compañeros del grupo *Alaska y los Pegamoides*. Con el paso de los años, sin embargo, la moda en España se institucionalizó y se formaron personalidades de la talla de Agatha Ruiz de la Prada o Antonio Alvarado, diseñador de Mcnamara o Ana Torroja.

18 Dicho programa fue transmitido los jueves en un horario nocturno, por la cadena en la cadena televisiva *La 2*, de TVE (Televisión Española), entre los años de 1983 y 1985.

19 Paloma Chamorro, no sólo fue la conductora de éste programa, sino que, ella misma realizó la propuesta y le llevó varios años conseguir un espacio televisivo para *La Edad de Oro*, programa que fue un hito en la televisión Española. En palabras de Sycet: “Chamorro consiguió dar forma y sacar adelante un programa tan renovador, refrendado además por la audiencia, que hasta a ella misma le resultaba increíble, pasado el tiempo, al recordarlo: conciertos en directo de los artistas más punteros —de aquí, de allí y de todas partes— con un sonido impecable y un atrevido concepto formal, mezclados con crónicas de exposiciones, reportajes sobre los artistas más rompedores” (2013:201).

20 Sobre esta presentación y el atuendo de Mcnamara, Fabio lo recuerda en su biografía *Fabiografía* de la siguiente manera: Una de las veces que fuimos a actuar me metí en esta sala y vi una chaqueta de torero total. Esta, unido a mi pantalón de plástico-cuero negro, quedaba de lujo. También descubrí por allí un pelucón que me sentaba divinamente y es el que me puse para la entrevista (2014:340).

21 Al respecto de esta declaración, el mismo Fabio en su biografía refiere: Yo estaba todo el rato *stoned* [drogado], Paloma preguntando y yo respondiendo lo que me venía a la cabeza. Para mí es como muy difícil valorar esas intervenciones, me resulta como raro. Pedro siempre que se ha referido a todo aquello dice que mi genialidad reside en una cualidad daliniana, en esa especie de espontaneidad surrealista, tronchante y delirante que afloraba cuando estaba en confianza o cuando hacía las letras de las canciones (2014:340).

22 Sobre la androginia de David Bowie, esta queda a verse en la portada del disco *The Man Who Sold The World*, del año 1970. Donde le cantante aparece en primer plano recostado en un diván, con cabello largo y una especie de vestido, donde imita poses de cuadros de la feminidad barroca (como la Maja vestida). Dicha portada fue tan provocadora, por mostrar una imagen d andrógina, que fue censurada por durante la dictadura por Franco.

23 En la introducción del documental *Cuándo, para qué, cómo y con quien* (2016) Nacho Canut y Alaska refieren a la muerte de Bowie como un parteaguas, una división entre la era Bowie, y la era *postBowie*. Dicha declaración acerca a

pensar la importancia de éste personaje en cuanto a referencia para los integrantes del grupo Fangoria, quienes en posteriores entrevistas lo refieren con un papel decisivo como ícono entorno a sus vidas como artistas.

24 Cabe destacar el papel de Fabio Mcnamara, quien ha utilizado varias imágenes de David Bowie para rendirle homenaje a manera de cuadros. Entre ellos, se incluye el cuadro *Bowie Scary Monster* (2015) expuesto en La Fresh Galery, el mes de octubre de 2015, y que forma parte de la exposición *No Doy Crédito*.

25 En este punto cabe mencionar el posterior interés por el mundo del fisicoculturismo, deporte generalmente relacionado con el hombre, por ser una actividad que se centra en el desarrollo de los músculos y la fortaleza física. Sobre Alaska y el fisicoculturismo, la cantante ha mencionado su interés por este tipo de estética, y en los ochentas formó parte de revistas dedicadas a este deporte, como el número 29 del año 3 de la revista *The Muscle* en España, la cual anuncia en el titular “*Alaska quiere convertirse en una culturista de excepción*”.

26 Cabe hacer una distinción, pues estos argumentos de Castelar pueden dar pie a hablar de una construcción de identidad basada en la intertextualidad, sin embargo, el autor refiere más bien hacia el concepto de *performance* de Judith Butler, en donde la identidad de género es una construcción que se instaura en la repetición de un sistema simbólico constantemente, que no parte de una base sólida, es decir, carece de originalidad. En este caso, no se enuncia directamente el acto de la intertextualidad como construcción de identidades subjetivas, sino la utilización de la misma identidad como una herramienta de control.

27 Aunque en la *Movida* existe una larga lista de artistas que experimentaron con las representaciones ambiguas de género, mismas que propiciaron una deconstrucción de la idea de la *identidad de género*, algunos de los autores que tratan la teoría *queer* en España no reconocen las expresiones artísticas durante éste periodo como expresiones *queer*, pues ellos empiezan sus estudios con la década de los noventas. Dichos teóricos no mencionan ningún artista de la época, o lo desacreditan, como lo hace Albarran: “Por desgracia, el entusiasmo pictórico que marcó el devenir del arte español durante buena parte de los 80 propició que las aportaciones de estos artistas [un listado de artistas activistas feministas y queer de los ochentas] fuesen en parte olvidadas dejando paso a manifestaciones casi siempre más superficiales relacionadas con el hedonismo apolítico de una determinada *Movida*” (2007:299). En este sentido, el autor refiere a lo *queer* exclusivamente como activismo homosexual y feminista, sin embargo, el campo de estudio *queer*, por ser una línea académica inclusiva, incluye a artistas que presentan la sexualidad y la identidad de género de forma lúdica.

28 Esta alineación con otra subcultura marginada ha sido mal estimada en muchas historias del *punk*. Aunque fue casi una década desde que se democratizó parcialmente, la homosexualidad seguía malentendida y amenazada —muy

a menudo forzada a vivir en las sombras. Los clubs gays constantemente se situaban en partes olvidadas de la ciudad y por lo tanto- aparte de la libertad de vestimenta y comportamiento que estos ofrecían- eran una parte de la asignación del *punk* de Londres (Traducción realizada por el autor, Jonathan Maldonado en julio de 2016).

29 Como se explica previamente en la exclusión que hacen de los ochenta al movimiento *queer*, la *Movida* no se considera desde el plano de las reivindicaciones de género, en el plano del activismo político, aunque cabe destacar su presencia para hacer visibles dichas expresiones de la sexualidad.

30 Dependiendo de la altura del mismo, se refería a la castidad de la mujer. El tacón se vincula con una mujer de casa, mientras uno pronunciado estaba más relacionado con un ambiente de la prostitución, y el ambiente urbano nocturno.

31 En esta película se incluyen varias imágenes de la mujer, por ejemplo el papel de Pepi (Carmen Maura) una chica que vive sola en la gran ciudad, capaz de tomar venganza por sus propias manos en contra del hombre que la violó; o el papel de Luci (Eva Silva), un personaje que ironiza la idea de la ama de casa, pues esta, en busca de una aventura sadomasoquista decide abandonar a su marido, pues este nunca la golpeaba, aunque, al final decide regresar de nuevo con él porque aprendió a golpearla, sin duda este personaje presenta, a manera de ironía, la idea del machismo y la violencia en el hogar, un tema que aún en la actualidad sigue como una constante en la sociedad española.

32 En dicho disco, cabe resaltar la letra de canciones como la Funcionaria Asesina, una mujer empoderada que armada con una sierra eléctrica mata por entretenimiento, donde la primer víctima es su marido.

33 Sobre el título de la canción *Me gusta ser una Zorra*, viene a juego la cita que hace Beatriz Preciado (2008), en su libro *Cartografías*, donde toma la imagen del zorro de Maquiavelo y la reflexión que hace Antonio Nigri, que refiere que “ser zorro significa ocuparse de la potencia del cuerpo, de los cuerpos, de la multitud, más que del poder y de la política” (Nigri en Preciado, 2008:2).

34 Algunas feministas, el trío de investigadoras Navarrete, Ruido y Vela, quienes mencionan grupo *Las Vulpes* para la libre expresión de la sexualidad, como un preámbulo o primera generación de feministas españolas: “Un hecho fundamental para que esta primera generación feminista se conformase y agrupase en colectivos minúsculos de lesbianas, mujeres autónomas —como las del Kolectivo Ligadura—, asambleas feministas en la universidad, mujeres internacionalistas... o surgieran los primeros grupos musicales liderados o formados estrictamente por mujeres (sin dejar de sonar las Vainica Doble, sobre los escenarios actuaban las Vulpes), fue la posibilidad de movilidad espacial y el encuentro y creación en espacios eminentemente urbanos, sobre todo en las grandes ciudades como Madrid, Barcelona, Vigo, Bilbao o Valencia” (2004:171).

35 En cuanto al feminismo durante la *Movida*, al igual que con el activismo *queer*, cabe señalar la controversia que surge, pues “los desinhibidos años ochenta, con la movida como movimiento enseña, renunciaron al *look* y al ideario de la política activista. Este hecho, visto por algunos como de fuerte carácter conservador, desafía, para otros, los códigos más normativos, tanto en lo personal como en ciertas prácticas artísticas” (Navarro et.all, 2004:170). Así, dentro de la teoría y el activismo feminista empieza a ser más visible, con una instancia política en la década de los noventas, probablemente después de que algunas de las teóricas más importantes como Beatriz Preciado (aurora del *Manifiesto Contrasexual*) regresaran a España, después de sus estudios en el extranjero.

36 Aunque el cambio de sexo hoy por hoy ya no es juzgada a forma legal en España, existen, hasta la fecha tristes casos de discriminación hacia los transgénero. En concreto, la navidad de 2015 España se levantaba con la noticia de Alan, un joven transgénero de 17 años se suicida, tras no poder soportar el acoso escolar.

37 Durante la época, se aplica en los medios de comunicación españoles el término del *sidazo*, y lo catalogan como *la enfermedad del milenio*. Sobre la misma, Jimmy Giménez-Anrau y Eduardo Bronchalo Giorisolo, en su libro *Neon en Vena: Enfermos en el paraíso (1986)*, recopilan varias entrevistas para la *Interviú* a artistas y personalidades de los principios de los ochentas, a quienes interrogan sobre la enfermedad, en algunos casos, como en Ouka Leele, existe un desconocimiento total en la forma de contagio “Estaba leyendo uno (periódico) en casa de mis padres, y me da mucho miedo, cuando empiezan a decir que se contagia ya con un vaso o con todo. O sea, que te vas por la calle y te pueden contagiar el SIDA” (Leele en Giménez y Brochalo, 1986:110); mientras otras personas, como El Hortelano mencionan: “La libertad tiene un precio, desde el principio de los tiempos yo estoy con la libertad, (...) y si la gente quiere pasar por la vida, sin mácula de dolor, mejor que se ate a la cama, con muchos videos y comida, y mire por la ventana de vez en cuando” (El Hortelano en Giménez y Brochalo, 1986:86).

38 Sobre la relación SIDA-Homosexual, que se volvió paradigmática en la sociedad Española durante la década de los ochentas e inclusive se mantiene hasta la fecha, Vicente Aliaga desmitifica esta cuestión al mencionar que en España los afectados por el sida son, en su mayoría toxicómanos: “Demos ahora un salto y cambiemos de contexto socio-cultural y político, aunque aproximadamente en las mismas fechas. En España, la incidencia del sida ha sido y es todavía muy alta. Al contrario que en Estados Unidos, donde el mayor número de casos se debe a contactos sexuales desprotegidos entre hombres, aquí son los toxicómanos, sobre todo, y la población heterosexual los colectivos más afectados” (Aliaga, 2014:13).

39 El texto viene de una publicación en el País, fechado a 1 de Diciembre de 1991, escrito por el artista Pepe Espaliú, titulado “Relato de un artista Desahuciado”. El contenido íntegro de dicho artículo se puede revisar en el anexo.

40 El pasotismo viene del *Pasota*, una palabra coloquial que se le designa a las personas que *pasan de todo*, es decir, que no les interesa nada, es común su utilización relacionada al nulo interés político, sobre las personas que se abstienen de votar, que no militan en determinado partido político.

41 Parafraseado de la entrevista realizada a Gerald Imbert, el 5 de enero de 2016, por Jonathan Maldonado, en la cual trata temas constantes en su investigaciones a la juventud de los ochentas en Madrid, en donde analiza el proceso de identidad y despolitización de este sector de la población.

42 Estar *colocado*, es una expresión popular para expresar el estado de alguien bajo los efectos de las drogas. Probablemente, el alcalde Enrique Tierno no conocía el trasfondo de esta expresión.

43 Sobre formar *looks* desde la basura, Mcnamara menciona un traje de gitana que le fabricó Enrique Naya (Las Costus), y que él cree que se lo encontraron en la basura: No sé de dónde lo sacaron, seguro que de la basura porque entonces todo era o de la basura o de los containers, o del Rastro o de la Casal (Vaquerizo, 2014:328).

44 La admiración de Alaska por Divine es, aparte de referida en diferentes entrevistas, una cuestión palpable, pues la cantante se tatuó a este personaje de John Waters en uno de sus brazos.

45 Esta frase es tomada de la apertura del video de Fangoria *Salvame* 1992, en donde se presenta un videojuego donde la protagonista es el personaje de Divine, quien tiene que pasar niveles hasta enfrentarse en una lucha final contra Dios (representado como el ojo que todo lo ve).

46 Sobre las representaciones sobre papel, El museo ABC presenta en el año 2013 la exposición “El Papel de la movida” comisariado por Pablo Sycet, con una vasta muestra de representaciones sobre papel: fotografía, ilustraciones, dibujo, editorial, fanzines, afiches, diseño gráfico, diseño de moda y prensa.

47 Los jóvenes no sólo se reapropian de los espacios privados, sino que, incluso tiene la posibilidad de reconstruirlos a partir del papel ya que en la revista *La Luna de Madrid*, existían maquetas de la ciudad en donde se podía armar, por ejemplo, el paseo de los Recoletos.

48 La transcripción íntegra de la nota se puede leer en el Anexo.

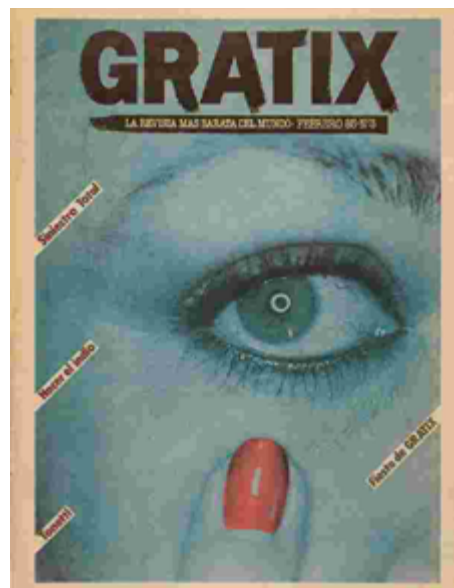


Imagen 4.20  
(esta página, superior)  
**Autorretrato**  
Autor: Juan Ramón Juste (1974)

Imagen 2.21  
(esta página, inferior)  
**Portada de la revista Gratix**  
Autor: Antonio Lafuente (1985)

Imagen 2.22  
(página 212)  
**Miembros de «Cadena Perpetua» en los camerinos del Auditorio Egaleo, festival Lega-Rock**  
Autor: Miguel Trillo (1984)

Imagen 2.23  
(página 213)  
**Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock +**  
Autor: Guillermo Pérez Villalta (1979)



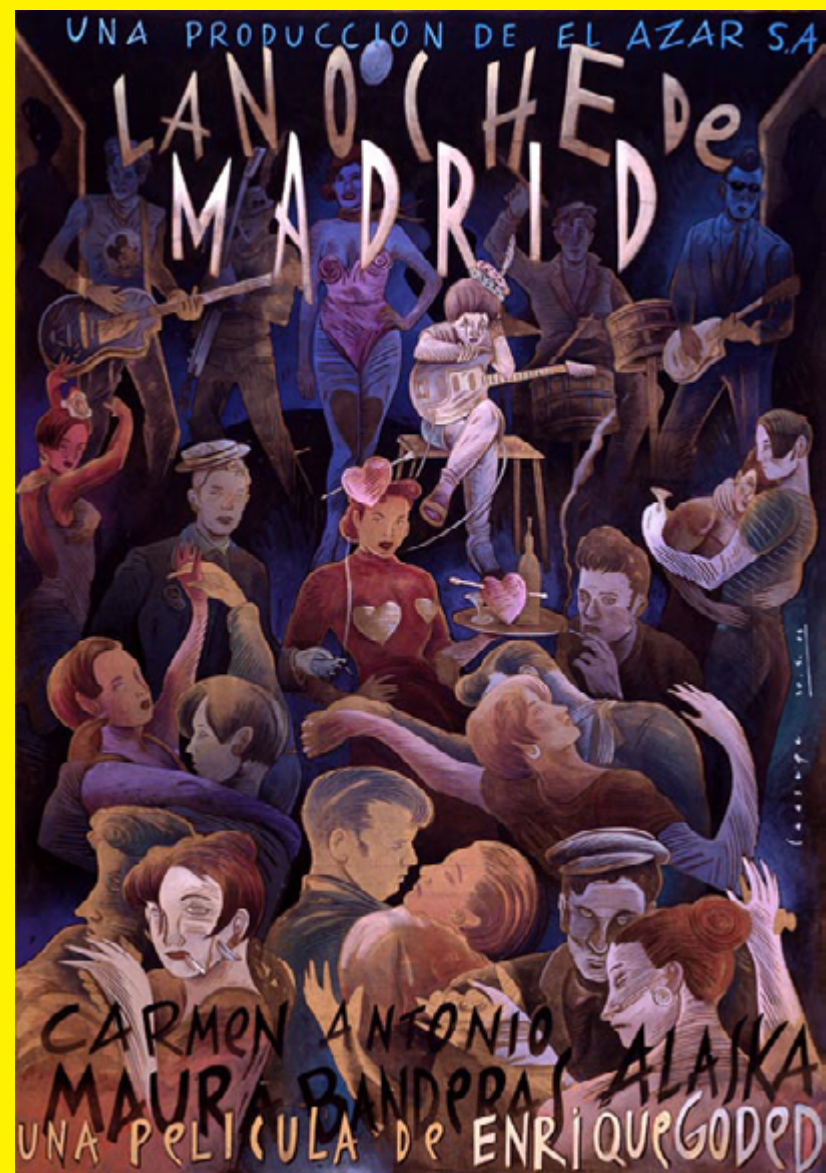




# CONCLUSIONES

Hablar de un final de la *Movida*, al igual que su inicio, resulta un trabajo harto difícil, pues no ocupa un lugar específico en el calendario y aunque se mencionan ciertas fechas y acontecimientos como el término del movimiento contracultural, lo cierto es que se disparó lentamente, hasta que de pronto, ya no se habló de él. El silencio llegó primero por parte de los medios internacionales, quienes voltearon la vista hacia otros países, otros movimientos (o no-movimientos) y pronto cayó en el olvido. En cuanto al contexto Español, durante los noventas, aparecieron nuevos eventos, nuevos retos para la democracia y la etiqueta cayó en desuso. Algunos artistas siguieron (y hasta la fecha siguen) desde la marginalidad con su trabajo, otros muchos murieron en el camino y algunos consiguieron atravesar la temporada de baches y hasta la fecha se encuentran presentes.

Este trabajo se nutre de estos artistas, tanto de los muertos, como de los marginales y de los famosos, para responder una pregunta planteada al inicio de la investigación que nos refiere hacia el impacto y la transposición de la transgresión de las representaciones visuales hacia un contexto social. La respuesta a esta incógnita es una afirmación, pero una afirmación con una interrogante, puesto que, si bien las violaciones al lenguaje visual y su contenido impactan de forma directa a la España postfranquista, a la fecha muchos de estos elementos han sido olvidados o relegados: lo *cutre* vuelve de alguna manera a ser *cutre*, lo frívolo regresa a su guarida y el arte elitista vuelve a ser solo arte elitista, las diferencias, al igual que el agua y al aceite parece que vuelven a separarse con sus delimitadas densidades, quizás por el ambiente social, económico y la recesión, estas fronteras se vuelven a levantar poco a poco. Es un regreso, probablemente, uno no implicado en la legislación, que considera desde hace mucho tiempo a las diversidades sexuales, es un regreso más de actitud, un carácter más derrotista hacia la crisis.





Página anterior:  
**La Noche de Madrid**  
 Autor: Ceesepe (1987)

Esta página:  
 (izquierda)  
**Sevilla Revista El víbora No. 117**  
 Autor: Nazario (1989)

(derecha superior)  
**35 aniversario de la Movida madrileña**  
 Fiesta *Que trabaje Rita* (2015)

(derecha-inferior)  
**Flyer del Gay Pride 2016**  
 Fiesta *Mala Mala* (Madrid) (2016)



Sin embargo, existe algo de *Movida* en cada lugar al que volteas, los bares madrileños de Chueca y Malasaña, zonas que inclusive al mutar y ser ahora una zona elitista, aún conservan el cutrerío, las masas de personas siguen apoderándose de estas calles en las noches y el diseño de *flyers* y carteles de bares conserva un guiño de la transgresión de esos años, claro está, con su repentina evolución a lo largo de los años hasta la actualidad. Pero, los collages de fiestas como *Que Trabaje Rita*, o alguna publicidad de bares gay de la zona hechos desde el *kitsch* o el *pop art*, son los que descubren un vínculo directo hacia ese diseño de bares como el Rock-ola, quizás ahora más pulidos y modernizados. El diseño sigue la pista de estas representaciones, como lo dice Topacio Fresh, son los jóvenes que asisten a estos bares, que van a las inauguraciones que tienen lugar en su galería y los artistas que participan en ella misma los integrantes de una nueva *Movida* o en sus palabras una *Re-Movida*.

La juventud es hoy por hoy, como lo fue antes un tema constante en la contracultura, pues su energía encamina siempre a un cambio, a una transgresión y a una evolución, quizás a la fecha términos como contracultura o subcultura hayan caído en desuso bajo el concepto de escena, que describe más que una conjunto de personas con una *look* parecido, un espacio en donde se reúnen diversas individualidades, muchas de ellas sin llegar a tener un contacto directo o una tendencia ideológica fija. Sin embargo, en cuanto a la contracultura, este trabajo plantea un estudio semiótico sobre la transgresión, como instancia creadora (en diseños, arte plástico, cinematográfico literario o musical), misma que genera un sentido, a manera de los agujeros negros que describe Stephen Hawking, pues abre un punto en la cultura, un punto que succiona elementos, planetas, individuos, teorías, ideales estéticos y sobre todo íconos, para transportarlos hacia otra dimensión, con otras reglas o quizás las mismas, un espacio de la posibilidad y de la inclusión

contracultural en la época contemporánea.

La *Movida*, en cuanto a su historicidad cae en esta categoría, y se presenta como un collage, como el espacio de lo efímero, del pop, del punk, de la ironía, del carnaval, de la frivolidad, de la banalidad y de la elevación de lo marginal, la trivialización de la élite, de la burla hacia el nacionalismo, de la risa hacia los sistemas religiosos; el espacio de la apertura, de la juventud, de la fiesta, de los excesos y de la apropiación del cuerpo y de los espacios públicos. Estos discursos, tuvieron mucha importancia en la imagen, donde el collage sirve como técnica maestra, como panacea universal que logra la cohesión, la manipulación y la apropiación de infinidad de signos, de tendencias artísticas, de caminos visuales, una exploración lúdica al arte y al diseño que se realiza sin los tabúes del franquismo y del conservadurismo español *establishment*, aunque también los refiere, para burlarse de ellos.

El diseño de los carteles, las producciones editoriales, los cómics, las portadas de discos, los afiches de películas, los cuadros, las películas, a la par de la música y la literatura se encargan de implantar en la sociedad un sentido de cambio, una búsqueda desesperada para ser, de la noche a la mañana modernos, un tren hacia la postmodernidad que comandaban revistas como *La Luna de Madrid*. De pronto, se da la etiqueta de *Movida madrileña*, para agrupar a artistas y músicos, bares y galerías en una misma categoría, para luego institucionalizarla y venderla al exterior, como una postal de lo cambiada que era España después del franquismo, una estrategia turística que ha funcionado hasta la fecha: es imposible no pensar en fiesta al hablar de Madrid.

La *Movida* se vuelve negocio, y al ser institucionalizada pierde esta característica transgresiva. Se tienen programas televisivos radiofónicos, exposiciones, muestras de cine que si bien vinieron a apoyar los talentos emergentes, consiguen una sobreexplotación del movimiento, que crece como la espuma y de igual manera vuelve a bajar, a finales de los ochentas o principios de los noventas y su recuerdo pertenece a los que la vivieron.

Sin embargo, no se puede hablar de una muerte de la *Movida*, pues su recuerdo como una tierra de libertades sigue vigente, en la actualidad incluso sirve como recordatorio para los jóvenes que creen en la España en recesión económica, para que vuelvan la vista a las producciones marginales, al diseño casero, a considerar que no se necesitan muchos recursos para expresar una idea o para cambiar el concepto de una ciudad entera hacia el mundo; todo es una cuestión de actitud.

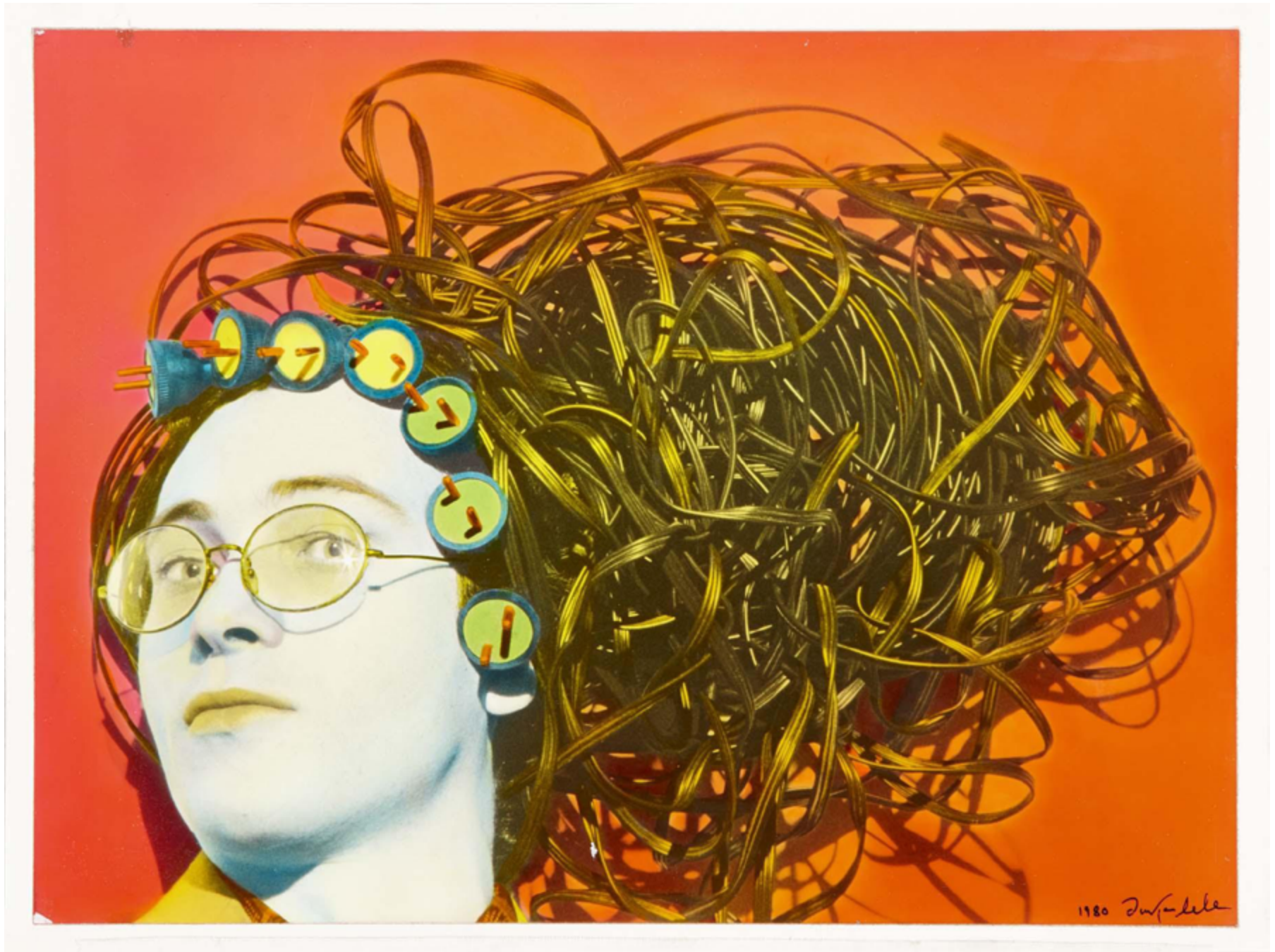
Y para México, el estudio de este fenómeno que en este trabajo se abordó desde la ruptura de las barreras, también la presente investigación sirve para romper las propias fronteras, de tal manera, analizar este fenómeno español no queda ajeno a México, a Toluca o a la Universidad Autónoma del Estado de México. La técnica *collage*, que aquí es referida, puede ser aplicada en la actualidad mexicana, en el diseño y en la sociedad, para terminar de

(Esta página)

**Fani**

Autor: Pablo Pérez-Mínguez  
1983)





derribar las fronteras mentales que aún como sociedad se tienen.

Se invita al lector a hacerse una pregunta, ¿Dónde se encuentra el diseño marginal mexicano? ¿En qué ha influido en la vida de la sociedad? ¿Cuántos productos de consumo salen de la marginalidad? aunque no se niega que existan algunas propuestas interesantes derivadas de estas preguntas, se tiene que considerar qué tanto ha cambiado la contracultura al diseño y la sociedad mexicana. Quien aquí escribe se atreve a mencionar que, hasta ahora, muy poco, o al menos muy poco se le atañe a la contracultura.

Claro está, no hay que dejar de lado que se tratan de contextos completamente diferentes, en donde la ironía y el carnaval son normalizados, al igual que lo *kitsch* y lo surrealista, que forman parte constante de la sociedad, pero aun así, existen elementos que pueden ser traslapados de cultura a cultura, y en específico, la *Movida madrileña* debe de ser rescatada como un espacio abierto, una inclusión de posibilidades artísticas y sobre todo sociales. En sí, un fenómeno plástico y diseñístico (por no mencionar musical, cinematográfico...) digno de ser estudiado, desde una instancia académica y valorado en un plano cultural.

Esta inclusión se entiende desde la ruptura de las diferencias, de los muros. Para empezar entre lo nacional y lo extranjero, en México las barreras forman parte de una discusión diaria, en especial, las referentes a las fronteras: por un lado existe un extremo nacionalismo, una defensa hacia lo indígena, al folclore, las tradiciones, la música y la cultura mexicana; por el otro, el malinchismo, una cultura que piensa en lo extranjero como la mejor opción, que glorifica la música en inglés, el cine de Hollywood y cualquier cosa que venga del exterior. ¿Por qué causa tanto conflicto o cuando estas culturas se mezclan? ¿Por qué es tan raro (tanto para un extremo, como para el otro) que existan indígenas tarahumaras o huicholes *punks*? Es sin duda, una transgresión constante en la mente, tanto para los nacionalistas, que hablan sobre la globalización como un



Página anterior  
**Peluquería**  
Autor: Ouka Leele (1979)

Esta página  
**X-Condón**  
Autor: Alberto García-Alix (N.D)

Siguiente Página  
**Afiche Pepi, Luci, Bom y otras  
chicas del montón**  
Autor: Ceesepe (1980)

Página 220  
**Recortable de Alaska Hélice,**  
Rodrigo y Kiko Feria (1982)



monstruo destructor de identidades; como para los malinchistas, quienes a forma de discurso racial hablan de la desvirtualización de lo extranjero al conectarse con lo indígena. En ninguno de estos pensamientos, caben las individualidades y la representación libre de la misma.

Quien aquí escribe señala que las individualidades, en la época contemporánea deben defenderse, desde la academia, como institución que debe de ser un canal para permitir un flujo de ideas (internas, externas, de la élite, la marginalidad), indiscriminadamente; desde el ámbito de la comunicación y el diseño, se debe de dar promoción a estas individualidades, para ayudar a difundirlas, al igual que se debe de aceptar el reto de explorar nuevos caminos de expresión, de producción y de redacción de los mensajes visuales, puesto que, como ya se vio en este trabajo, la producción visual, como objetos de un consumo cultural tiene un punto de acción importante en la sociedad, para hacer que se cambien elementos en la mentalidad, un camino hacia la apertura y aceptación de nuevas identidades, dar voz a las minorías que quedan marginadas y relegadas.

La *Movida* incita a esto, a una visibilidad a estos grupos perseguidos y censurados durante el franquismo. La *Movida*, a parecer de quien aquí escribe, queda abierta, es un discurso del que aún no se ha dicho todo y que después de 30 años sigue presente en galerías de arte, en el cine, las radiodifusoras o la televisión, un discurso de integridad, que da voz a los malditos de un tiempo, como Fabio McNamara, de quien su foto cuelga en lo alto del Auditorio Nacional de España, como imagen publicitaria de una obra musical con el nombre de Malditos.

Los íconos aquí mencionados siguen vigentes, la música de Alaska, ahora con Fangoria se coloca todavía en el número uno de ventas en España, al igual que Almodóvar, quien sigue como director de sus películas, o fotógrafos como García Alix o Miguel Trillo quienes continúan realizando exposiciones, quizás con un ánimo más adulto, pero son la prueba de una *Movida* que no está cerrada, quizás sólo cambió de etiqueta.



Este trabajo queda abierto y es una muestra del cómo el diseño y el arte (partes de un sistema de consumo cultural) comparten el deber hacia la transgresión, una transgresión hacia las creencias, los mitos y los estereotipos. Una transgresión que, como es el caso de la *Movida*, logra traspasar las barreras de lo visual e instaurarse en la cultura, para provocar cambios, un espacio de posibilidades de inclusión y aceptación



Página 221  
**Carmen Polo, viuda de Franco**  
Autor: E. Naya  
Costus (1978)

Página 226  
Portada No. 10  
El canto de la tripulación (1997)

Página 232  
**Autorretrato**  
Autor: Pablo Pérez-Mínguez  
(N.D)

Página 233  
**Capitol**  
Autor: Juan Ramón Yuste (1982)

## Fuentes Consultadas

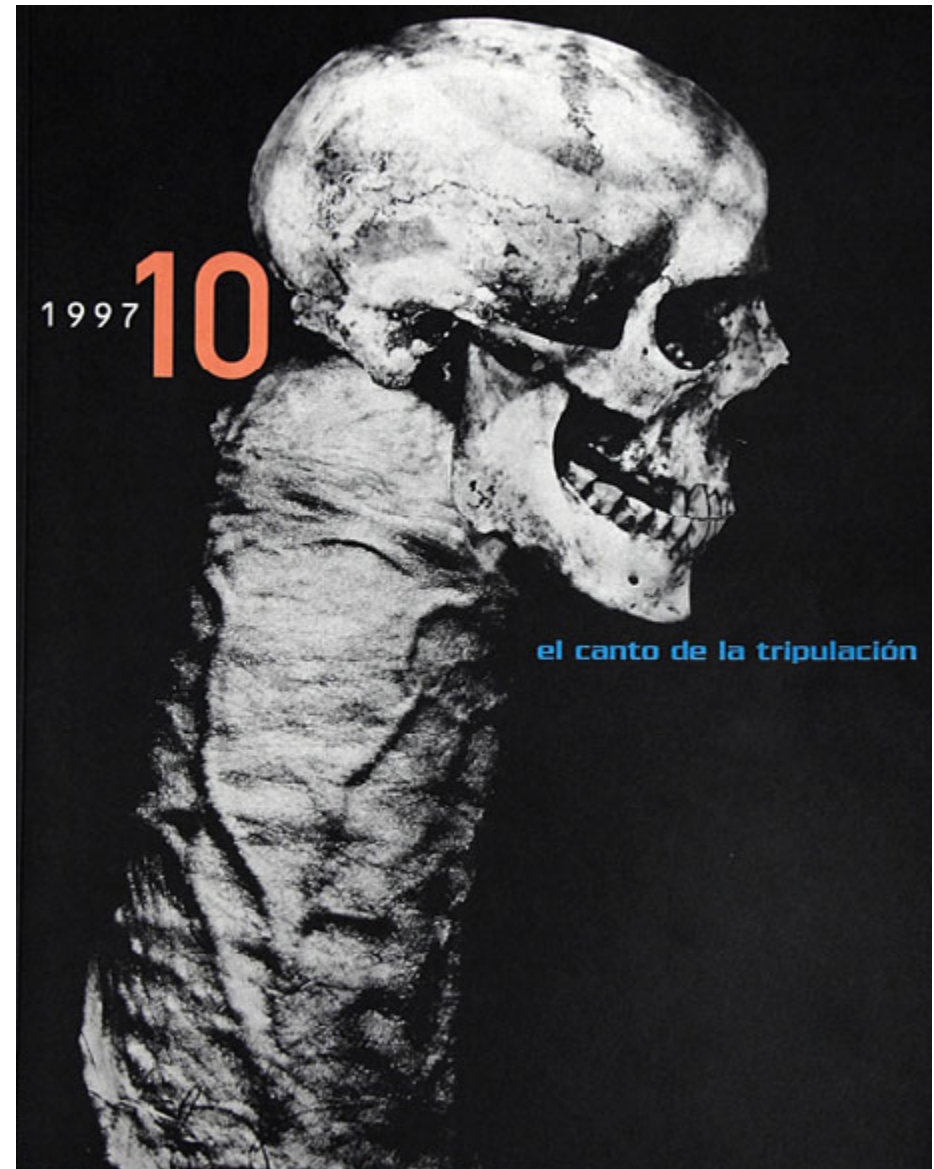
- Acha, J. (1988). *El consumo artístico y sus efectos*. México: Trillas.
- Aliaga, V. (2007). *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Aliaga, J (2014). *Terreno de lucha. El impacto de la sexualidad y la huella del sida en algunas prácticas artísticas performativas*” Consultado el 26 de mayo de 2016 en: [http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP\\_14\\_Aliaga.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20140211/QP_14_Aliaga.pdf)
- Almodóvar, A. Esther García (2015). *Prestreno El Clan. Conferencia*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Almodóvar, P (1989) *Átame* [Recurso electrónico]: Madrid.
- Almodóvar, P (1999) *Todo sobre mi madre* [Recurso electrónico]: Madrid.
- Almodóvar, P (2009) *La Concejala Antropófaga* [Recurso electrónico]: Madrid.
- Almodóvar, P (2014). *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama, D.L.
- Alonso, L. Javier Callejo (1999). *Análisis del discurso: Del postmodernismo a las razones prácticas*. Madrid: Revista Reis No. 88. Consultado el 27 de septiembre de 2014 en: [http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_088\\_04.pdf](http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_088_04.pdf)
- Andy Warhol Museum (2004) *Andy Warhol, 365 takes : the Andy Warhol Museum collection*. New York: H.N. Abrams
- Arrollo, M. (2011). *Pepi, Luci, Bom...* *Transgresión sexual y cultura popular*. España, Revista Icono14, 256-274. Consultado el 02 de marzo de 2015 en <http://www.icono14.net>
- Ballesteros, A. Cécile Vilvandre (2000). *La estética de la transgresión- Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. Castilla, La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos
- Barthes, R. (1980). S/Z. México: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A.
- Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Bessière, B. (2005). *La crisis cultural de la transición y el supuesto modelo francés : La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, 360-372
- Box, Z. (2008). *La fundación de un régimen. La construcción simbólica del franquismo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- Bozal, V. (2006). *Arte, ideología e identidad en los años del franquismo*. España: Revista Ondare No. 25. Consultado el 02 de marzo de 2015 en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/25/25017031.pdf>.
- Brihuega, J. Ouka Leele (2006). *Pulpo's boulevard : Ouka Leele en su laberinto*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes, Comunidad de Madrid.
- Butler, J (2001). "Actos corporales subversivos", en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Primera edición, México: UNAM/Paidós. Compilado en Valderrama, Miguel (2006): *Identidades y nuevas subjetividades críticas*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS.
- Butler, J. (2001b). *Deshacer el género*. Barcelona: Editoriales Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós,
- Butler, J. (2012). *Cuerpos en alianza y política de la calle*. En Revista Transversales, No. 26, Julio 2012. Consultado el 26 de julio en: <http://www.transversales.net/t26jb.htm>
- Caballero, A. (dirección). (2011). *Frenesí en la gran ciudad*, España, Producción: Radio y Televisión Española (Rtve) [Documental].
- Cáceres, J. (2008). *El destape del macho ibérico: masculinidades disidentes en la comedia sexy (celt)ibérica*. Washington, DC: Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University.
- Castelar, A. (2009). *La identidad como performatividad, o de cómo se llega a ser lo que no se es. "Identidades, sujetos sociales y políticas del conocimiento: reflexiones contemporáneas"* (págs. 209-226). Palmira: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Ceesepe.net. (05 de Mayo de 2015). *El frenesí romántico de Ceesepe*. Ceesepe.net Consultado en <http://www.ceesepe.net/?p=90>.
- Colegrave, S. Chris Sullivan (2002). *Punk : hors limites*. Paris: Seuil.
- Colom, F. (1996). *La transición española: del autoritarismo a la democracia*, México, DF: Instituto Federal Electoral
- Collado, A. (2011). *El destape del cartel de cine español. La nueva libertad sexual en la transición española*. Madrid, España, Revista Icono14, 194-220. Consultado el 02 de marzo de 2015 en <http://www.icono14.net>.
- Corazón, Á. (2014). *Ana Curra: 'Hubo dos Movidas, la light que se ha vendido, y la de los perdedores y transgresores'*. Jot Down Contemporary Culture Mag. Consultado el 1 de Mayo de 2016 de <http://www.jotdown.es/2014/02/ana-curra-hubo-dos-movidas-la-light-que-se-ha-vendido-y-la-de-los-perdedores-y-transgresores>.
- Costus (Grupo artístico) (1981). *Costus: presentan el chochonismo ilustrado: pinturas y dibujos / Juan de O, Enrique Naya, Fanny, Alaska, Miguel Ordóñez, Carlos G. Berlanga, Tesa*. Madrid, España: Fernando Vijande.
- Costus.es. (05 de Mayo de 2013). Costus.es. Consultado en Costus.es: <http://www.costus.es>.
- Courant, G. (1979). *Ocaña, der Engel der in der Qual singt (Ocaña, el ángel que canta en el suplicio)*. Madrid: España. Museo Reina Sofia (Video).
- Chamorro, P. (Escritor), Chamorro, Paloma (Director) (1983). *Edición del 6 de octubre de 1983* [episodio de la serie de televisión] En Rafael García (Productor), *La Edad de Oro*. Madrid España: Televisión española.
- De la Cuadra, B. (1986). *Archivado el sumario sobre una canción de las Vulpes*. El País. Consultado el 1 de Mayo de 2016 en: [http://elpais.com/diario/1986/10/11/sociedad/529369204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/10/11/sociedad/529369204_850215.html)
- De Prada, A. (2010). *Rock-Ola* [Recurso electrónico]: una noche en la movida. Madrid, España.
- Derrida, J. (1989). *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona. España, Paidós/I.C.E - U.A.B.
- Dumousseau-Lesquer, M. (2013) *Una mirada Extranjera*. en *El papel de la movida. Arte sobre papel en el Madrid de los ochentas*. Madrid, España, Fundación Colección ABC, 37-41.
- Eco, U. (2006). *Historia de la Belleza*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (2007). *Historia de la Fealdad*. Barcelona, España: Lumen.
- Elías, N. (1998). *La civilización de los padres y otros ensayos*. México: Norma.
- El Mundo (2007). *El extraterrestre que nos visitó*. Madrid, España: Periódico El mundo, online. Consultado el 19 de septiembre de 2014 en: <http://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2007/402/1181308816.html>
- Epinoza, P. (2007), *En la casa costus*. Madrid, España: Periódico El País, Consultado el 03 de mayo de 2014 en: [http://elpais.com/diario/2007/03/23/andalucia/1174605747\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/03/23/andalucia/1174605747_850215.html)
- Esteban, M. (Escritor), Tabernero, Santiago (Director) (2015). *La ley de la calle, [episodio de la serie de televisión] En María José Bernal (Productor), Alaska y Segura*. Madrid España: Televisión española.
- Ewing, W. (1996). *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid España: Siruela.
- Ewing, W. (1999). *Amor y deseo: arte fotográfico*, Barcelona, España: Naturart-Blume.
- Exteberria, L. Villasante, Carlos (2009). *Ouka Leele*, Barcelona, España: Lunwerg.
- Fernández, Bibiana. (1981). *Mano a Mano*. TVE Madrid España.
- Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color*. México, DF. Fondo de Cultura Económica.
- Foco. Fotografía contemporánea, sitio oficial (2010). *Trans-figuraciones*, Consultado el 15 de marzo de 2014 en <http://foco.me/trans-formacion>

- Fonseca, C, Maria Luisa Quintero (2009) *La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas*. Sociológica. 43-60.
- Fontanille, J. (2011, marzo 1); Conferencia De la Semiótica del Cuerpo a la Semiótica de la Huella(Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano). Recuperado de: <https://vimeo.com/20388278>
- Fontanille, J. (2011, marzo 1); Entrevista con Gallón Angélica –*Jacques Fontanille, Los significados del cuerpo* (El espectador). Recuperado de: <http://elespectador.com/elmagazin/2011/03/01/jacques-fontanille-los-significados-del-cuerpo/>
- Ford, S. (2009), *Loud flash: British punk on paper: The Mott Coleccion: [MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, del 30 de enero al 28 de marzo de 2010]*, León: MUSAC.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2003). *Vigilar y castigar*. Madrid España: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid España: Akal.
- Fouche, H (2000). *La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña*. CIC Cuadernos de Información y Comunicación 267-275.
- Fouche, H. (2006). *“El futuro ya está aquí”: música pop y cambio Cultural*. Madrid. España: Veleció Editores.
- Fouche, H. (2007). *Modernos, urbanos y hedonistas. Una exposición para entender la movida madrileña*. Madrid, España: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Deportes. Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas.
- Francesconi, A. (2009). *El lenguaje del franquismo y del fascismo italiano*. Madrid, España: Revista Nómadas No. 22. Consultado el 02 de marzo de 2015 en: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0909240081A>
- Franco, F. (1940). *Los XXVI Puntos Del Estado español*. Consultado el 24 de abril de 2015 en: <http://www.heraldicahispanica.com/XXVIpuntos.pdf>
- Hernández, G. (compilador) (1994). *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo veintiuno editores.
- Hernández, M (2006). *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*. Valencia, España: Institució Alfons el Mafnànim.
- Harris, M. (2007). *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona, España: Cultura Libre.
- Gallero, J (1991). *Sólo se vive una vez : esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, España: Ardora
- Gara, O (2003). *Transgresoras / Alaska*. Madrid, España: Martínez Roca.
- Gara, O. (13 de 09 de 2013). *De Barrio Sésamo a la Bola de Cristal... o cómo la Movida cambió la cultura en España*. (Chus Neira, Entrevistador).
- García, C (2009). *Viaje alrededor de Carlos Berlanga: Sala Municipal de Exposiciones, Valencia*. Valencia, España: Mostra de Valencia.
- García, D (2013). *Intersexualidad y teoría queer*. Debates de sociolingüística y construcción social. Almería: España: Universidad de Almería. Debate presentado el 22 de marzo de 2013.
- García, F. (2012). *Cultura, subcultura, contracultura “movida” y cambio social*. *Dialnet*, 301-309.
- García, M. (2014). *Sexo al desnudo. Análisis de la representación de los órganos genitales femeninos y masculinos en la fotografía contemporánea española*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- García-Alix, A (2009) *Alberto García-Alix: de donde no se vuelve: exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 4 de noviembre de 2008 al 16 de febrero de 2009*. Madrid, España: La Fábrica.
- Goffman, E. (1971). *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- González, D. (2012). *Violencia política y dictadura franquista*. *Dissidences: Vol. 2: Iss. 3, Article 3*. Consultado el 22 de marzo en: <http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/3>
- González, J. (2005). *El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico*. Rama y fondo: revista de cultura. Nº. 18, 65-87.
- Gordon, R. (2004). *Ouka Leele: Antenas y raíces*, Madrid, España: La fábrica editorial.
- Greimas, A.J. (1971). *Semántica Estructural. Investigación metodológica*. Madrid, España: Gredos.
- Greimas, A.J., Jaques Fontanille (2002). *Semiótica de las Pasiones De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno.
- Greimas, AJ (1980). *Semiótica y ciencias sociales*. Madrid, España: Fragua.
- Gubern, Román (2005). *Patologías de la imagen*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Haraway, Donna (1984). *Manifiesto Cyborg, El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Madrid, España, Cátedra.
- Harris, M. (2007). *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture, the meaning of style*. Londres, Inglaterra: Taylor & Francis.
- Herrera, J. (2009). Filosofía y Contracultura. *Quaderns de filosofia i ciència*, 73-82.
- Hortelano (2004). *El Hortelano (Dossier)*. Madrid, España: Ministerio de Asuntos Exteriores Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.

- Imbert, G. (1990). *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición*. Madrid, España: Akal.
- Imbert, G. (1986). *El Madrid de la 'movida'*. Madrid, España: El País. Consultado el 06 de marzo de 2014 en: [http://elpais.com/diario/1986/01/25/opinion/506991609\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/01/25/opinion/506991609_850215.html)
- Imbert, G. (2016). Entrevista sobre La Movida. Madrid España. Entrevista realizada el 5 de enero de 2016, por Jonathan Maldonado.
- Iriart, C. (1995). *La "movida" en escaparate*. Madrid, España: El País. Consultado el 24 de mayo de 2014 en: [http://elpais.com/diario/1985/09/16/cultura/495669606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1985/09/16/cultura/495669606_850215.html)
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Julius, A. (2002). *Transgresiones, El arte como provocación*. Barcelona, España: Destino.
- Kristeva, J (1978). *Semiótica I*. Madrid, España: Fundamentos.
- Kristeva, J. (1997). Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela. En D. Navarro, *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un contexto*. (págs. 02-18). La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- López, V (2015). *La huella de Tierno en las calles de Madrid. Varios de los proyectos llevados a cabo por el alcalde socialista siguen vigentes 25 años después*. Madrid, España, Diario El País, publicado el 20 de enero de 2014 de: [http://elpais.com/diario/2011/01/20/madrid/1295526261\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/01/20/madrid/1295526261_850215.html)
- Lydon, J (2014). *Anger is an Energy. My life uncensored*. London, UK. Simon & Schuster.
- Lyotard, J.F. (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Argentina. R.E.I. 2da edición.
- Manzanares, J, Mario Vaquerizo, Estrella De Diego (2008). *You are a star. Costus Biografía. Kitch, Movida, 80's (y otros mitos typical spanish)*. España: Neverland Ediciones.
- Maillard, C. (1998 ). *La Razón estética*. Barcelona, España: Laertes.
- Marzo, J.L. (2008). *Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. España: Girona.
- Matt, G. Thomas Miessgang (2008). *Punk, no one is innocent*. Viena: Kunsthalle Wien; Nurnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Mcnamara, F. & Almodóvar, P. (2016). *Entrevista en la Edad de Oro*. Madrid España.
- Montiel, J (2015). *¿Se puede hablar de un arte queer español?* Boletín de Arte, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga P. 103-113.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (2016). *Archivo Miguel Trillo*. Museoreinasofia.es. Revisado el 9 mayo 2016, de <http://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/archivo-miguel-trillo>
- Navarro, D. (compilador). (1997). *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un contexto*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Navarro, V. (2001). *Los costes de la desmemoria histórica*. Madrid, España, Diario El País, publicado el 16 de junio de 2001. Recuperado de: [http://elpais.com/diario/2001/06/16/opinion/992642408\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/06/16/opinion/992642408_850215.html)
- Navarrete, C. María Ruido, Fefa Vila (2004) *Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español*. en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku, MACBA y UNIA, vol. 2. P. 158-187.
- Nazario, L. (1972-1973). *Tentación, Martirio y Triunfo de San Reprimonio Virgen y Martir*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Ortiz, M. (2006). *La mujer en la dictadura franquista*. Aposta. Revista de ciencias sociales, 1-12, recuperado de: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf>
- Pache, Y. (Edición), (2011). *La Nueva Ola en Madrid*, España, [Documental] Realizado por alumnos de Comunicación Audiovisual de la E.P.S.G. (Universidad Politécnica de Valencia).
- País, F. (1989). *Editorial, No te mueras nunca*. El Canto De La Tripulación, (3).
- Peláez, A. (dirección) (2011). *Los oficios de la cultura- Fotografía: Ouka Leele*, España, Producción: Radio y Televisión Española (Rtve) [Documental].
- Pérez, P (2006). *Mi movida madrileña : fotografías 1979-1985*. Madrid, España: Lunwerg, D. L.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid, España: Ópera Prima.
- Preciado, B. (2004). *Conversaciones en torno a la Teoría Queer* [documento en línea]. Consultado el 24 de mayo de 2016 en: [www.caosmosis.acracia.net](http://www.caosmosis.acracia.net).
- Preciado, B (2008). *Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle*. Consultado en: [artilleriainmanente.blogspot.mx](http://artilleriainmanente.blogspot.mx), el 14 de julio de 2016.
- Puche, L. (2005). *Cuerpos (de)generados. Imágenes e identidades híbridas en el arte español de la última década*. Terceras Imagen y cultura y tecnología. Madrid, España: Universidad Carlos III, Editorial Archiviana. 195-208.
- Pulido, N. (2013). *El tsunami creativo de la Movida madrileña inunda el Museo ABC*. Madrid, España: ABC. Consultado el 13 de marzo de 2014 en: [http://www.abc.es/cultura/art\\_e/20130621/abci-movida1-201306201347.html](http://www.abc.es/cultura/art_e/20130621/abci-movida1-201306201347.html)
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (versión en línea), recuperado de [www.rae.es](http://www.rae.es), el 24 de mayo de 2014.

- Recio, G. (2004). *La persistencia del franquismo en la sociedad española actual*. Actas del IV Simposio de Historia Actual.
- Romo, J. (2014). *Del 'chochonismo' a la pintura religiosa*. Madrid, España: El Mundo, recuperado el 4 de mayo de 2015 de: <http://www.elmundo.es/loc/2014/03/29/5392e2704e37078b4570.html>
- Roszak, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Sáez, S. (2014). *Las Reinas del Destape*. Madrid, España: El país: Consultado el 17 de octubre de 2014 en: <http://www.elmundo.es/album/loc/2014/02/18/530267b4268e3e53e8b457b.html>
- Sánchez, B. (2007). *La Movida*. Madrid, España: Consejería de Cultura y Deportes.
- Sánchez, J. (2005). *El franquismo*. España: Rebelión. Consultado el 16 de marzo de 2014 en: <http://www.rebelion.org/docs/22842>
- Saussure, F. (1983). *Curso de lingüística general*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Sontag, S (1996). *Notes on Camp*. Madrid: Alfaguara.
- Sycet, P. (2013). *Epilogo. Sobre los límites en El papel de la movida. Arte sobre papel en el Madrid de los ochentas*. Madrid, España, Fundación Colección ABC, 37-41.
- Torres, D (2015). *Punk : sus rastros en el arte contemporáneo: [exposición]*. Madrid, España: Móstoles: CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo; Vitoria-Gasteiz: Artium.
- Torres, F. En A. Ballesteros, & C. Vilvandre. (2000). *La estética de la transgresión-Revisiones críticas del teatro de vanguardia*. La Mancha, España: Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha.
- Vaquerizo, M. (2014). *Fabiografía*. Barcelona, España: Planeta.
- Seco, M. (n.d) *Creencias religiosas y política en la dictadura franquista*. Pasado y Memoria, revista de historia contemporánea, 5-33.
- Watts, A. (2001). *La cultura de la contracultura*. DF México: Kairos.



**Referencia de imágenes, figuras y tablas:**

Imagen portada  
Diamond Collage  
Autor: Jonathan Maldonado (2016)

Contraportada  
Pop Diamond (2016)

Imagen p. 4:  
Patty Diphusa y el taladro  
Fotograma de *Laberinto de pasiones*.  
*Pedro Almodóvar*

Imagen p.10/11:  
David Bowie  
Autor: Fabio Mcnamara

Imagen p.12:  
Cartel 1ª exposición en la Galería Moriarty

Autor: Ceesepe (1983)

Imagen p. 16:  
Eros y Psyque  
Autor: Pablo Pérez-Mínguez

Imagen p. 17:  
Macarena a diario  
Autor: E. Naya (1978)

Imagen 1.1  
Aparición de Franco al Sagrado Corazón de Jesús  
Autor: Costus

Imagen 1.2  
Feria de Sevilla  
Autor: Heraclio Fournier (1950)

Imagen 1.3  
La piedad y la Santa Cruz  
Valle de los Caídos de: <http://www.fuenterrebollo.com>

Imagen 1.4  
Afiche Zorrita Martinez  
Director: Vicente Escrivá (1975)

Imagen 1.5  
Afiche De Profesión Polígamo  
Autor: Angelino Fons (1975)

Imagen 1.6  
Brigitte Bardot  
Costus (1979)

Imagen 1.7  
Cartel Madrid Vigo  
De: Comunidad Autónoma de Madrid (1986)

<http://www.archivodelafrontera.com/>

Imagen 1.8  
Manifiesto de la Línea Clara  
Portada de *La Luna de Madrid (Abril 1984)*

Imagen 1.9  
*Dudarás constantemente entre quemarte a lo bonzo o el harakiri*  
*Litografía de los mandamientos Chochoni*

Autor: Fabio Mcnamara)

Imagen 1.10  
*Hablará las 24 de novios*  
*Litografía de los mandamientos Chochoni*

Autor: Fabio Mcnamara)

Imagen 1.11  
Fanny, agente secreto.  
Autor: Pablo Pérez-Mínguez

Imagen 1. 12  
Cristo de la Vega  
Autor: Costus (1981)

Imagen 1.13  
Marilyn-fake  
Autor: Fabio Mcnamara (2010)

Imagen 1.14

Aseo personal  
Autor: El Hortelano (1983)  
Imagen 1.15

Lou Reed  
Autor: Ceesepe (1976)

Imagen 1.16  
Matador (Afiche)  
Autor: Carlos Berlanga (1986)

Imagen 1.17  
Peluquería  
Autor: Ouka Leele, 1979

Imagen 1.18  
(Página siguiente)  
Fiesta Alaska 18 años  
Autor: Pérez-Mínguez (1981)

Imagen 1.19  
(Superior)  
Vergüenza

Autor: Pérez-Mínguez  
Imagen 1.20  
(Inferior)

La Gran Vía  
Portada De Madrid Me Mata  
Ediciones La Rocca 1984.

Imagen p. 64:  
El Beso  
Autor: Ouka Leele (1980)

Imagen 2.1  
Arte Infractor: Piss Christ  
Autor: Andrés Serrano (1987)

Imagen 2.2  
La Belleza Dadaísta  
La Fuente

Autor: Marcel Duchamp (1917)  
Imagen 2.3

Inicio del periodo transgresor  
Olympia  
Autor: Édouard Manet (1863)

Imagen 2.4  
El discurso corporal

Untitled (Your body is a battleground)  
 Autor: Barbara Kruger (1989)  
 Imagen 2.5  
 Transgresión del cuerpo  
 Self Portrait with Whip  
 Autor: Robert Mapplethorpe (1978)  
 Imagen 2.6  
 Retratos de la marginalidad madrileña  
 Madrid 4, May y Ambite  
 Autor: Alberto García-Alix  
 Imagen 2.7  
 Performance y espacio Drag  
 Fotogramas de *Paris*  
*Is Burning* (1990)  
 Imagen 2.8  
 Antiarte y Queer Punk  
 Untitled  
 Autor: Bruce LaBruce (N.D)  
 Imagen 2.9  
*Movida y look*  
 Divina May  
 Autor: Pablo Pérez-Mínguez (1982)  
 Imagen 2.10  
 Diseño marginal y *punk*  
 Portada del Fanzine Candybeat 504,  
 número 3 (1978)  
 De la exposición: Loud Flash. British  
 Punk on Paper (2010)  
 Imagen 2.11  
 Diseño marginal y *punk*  
 Flyer del concierto de *The Adverts* en The  
 Windmill Club, Rotherham (1977)  
 De la exposición: Loud Flash. British  
 Punk on Paper (2010)  
 Imagen 2.12  
 Contracultura y Madrid  
 Madrid, Joy Slava (Fotocopias)  
 Autor: Miguel Trillo (1982)  
 Imagen página 98:  
 Afiche de Matador  
 Autor: Juan Gatti y Carlos Berlanga  
 (1986)  
 Imagen 3.1  
*Pop-purri*  
 Autor: Miguel Trillo (1980-81)  
 Imagen 3.2  
 Foto-poro  
 Autor: Pablo Pérez-Mínguez  
 Imagen 3.3  
 Mcnamara y Patty Diphusa  
 Fragmento de fotonovela: Toda Tuya  
 en el Víbora (1982)  
 Imagen 3.4  
 Marilyn (Vía Láctea)  
 Autor: Costus (1982)  
 Imagen 3.5  
 La Princesita  
 Autor: Alberto García-Alix (1988)  
 Imagen 3.6  
 La mordida del vampiro  
 Fotograma de *La Ley del Deseo* (1985)  
 Imagen 3.7  
 Enrique Vampiro (Saga Vampírica)  
 Autor: Costus (1985)  
 Imagen 3.8  
 La flor de mayo y la muerte de Antonio  
 Fotograma de *La Ley del Deseo* (1985)  
 Imagen 3.9  
 Tentación, Martirio y Triunfo de San  
 Reprimonio Virgen y Martir  
 Nazario  
 Imagen 3.10  
 Duquesa de Alba  
 Autor: E. Naya (Costus) (1981)  
 Imagen 3.11  
*Marilyn Diptych* (Obra completa y  
 secciones)  
 Autor: Andy Warhol (1962)  
 Imagen 3.12  
 God Save The Queen  
 Imagen Promocional de Sex Pistols  
 (1977)  
 Imagen 3.13  
 Sin título  
 Autor: Fabio Mcnamara  
 Imagen 3.14  
 Sin título  
 Autor: Alberto García-Alix (1978)  
 Imagen 3.14  
 Sin título  
 Autor: Alberto García-Alix (1978)  
 Imagen 3.15  
 Loreto, Patrona del Ejercito del Aire  
 Autor: Costus (1986)  
 Imagen 3.16  
 Autopornotrato  
 Autor: Carlos Serrano  
 Imagen 3.17  
 Las tres  
 Autor: Manuel Quejedo  
 Imagen 3.18  
 Yo Patti Intento conocerme a mí misma a  
 través de mi autor  
 Autor: Pedro Almodóvar en La luna de  
 Madrid No 20  
 Imagen 3.19  
 BS  
 Autor: Fabio Mcnamara  
 Imagen 3.20  
 Malandra  
 Autor: Fabio Mcnamara  
 Imagen 3.21  
 De la soledad de Zeus, nacimiento de  
 Halley  
 Autor: Txomin Salazar (1986)  
 Imagen 3.22  
 Autorretrato con el cuerpo herido  
 Autor: Alberto García Alix (1981)  
 Imagen 3.23  
 Lucía mártir  
 Autor: Txomin Salazar (1985)  
 Imagen 3.24  
 La esfinge contemplando su futuro  
 Autor: Carlos Berlanga (1989)  
 Imagen página 156:  
 Fanni Mcnamara en la columna  
 Autor: Pablo Pérez-Mínguez  
 Imagen 4.1  
 Cubierta de La Luna de Madrid nº  
 11  
 Autor: El Hortelano (1984)  
 Imagen 4.2  
 La emulación de Tina por  
 Alaska Almodóvar Fabio  
 Autor: Perez Minguez (1984)  
 Imagen 4.3  
 Ana Curra en Fotocopias  
 Autor: Miguel Trillo (1983)  
 Imagen 4.4  
 Madrid 1984 ¿la posmodernidad?  
 Portada de *La Luna de Madrid*  
 (Noviembre 1983)  
 Imagen 4.5  
 Francisco Franco con Peluca  
 Autor: Fabio Mcnamara  
 Imagen 4.6  
 La Identidad como Carnaval  
 Carnaval de Santa Cruz de Tenerife  
 Autor: Carlos Berlanga (1997)  
 Imagen 4.7  
 Londres, 100 Club (Fotocopias)  
 Autor: Miguel Trillo (1982)  
 Imagen 4.8  
 No es Pecado  
 Portada de Alaska y Dinarama (1986)  
 Imagen 4.9

- Sólo creo lo que veo  
Portada de Alaska y Dinarama (1986)  
Imagen 4.10  
Alto Prohibido Pasar  
Portada de Alaska y Dinarama (1986)  
Imagen 4.11  
Bibi Andersen deja de ser Manolo  
Portada de Interviu  
Imagen 4.12  
Enrique Tierno Galván entrega a Susana Estrada el Premio Populares del Pueblo 1978  
Del catálogo *Modernos, Urbanos y Hedonistas*  
Imagen 4.13  
Vicios Modernos  
Cartel de concierto  
Autor: Ceesepe (1980)  
Imagen 4.14  
Divine en el Rock-ola  
Boleto de concierto del Bar Rock-ola (1984)  
Imagen 4.15  
Las Chinas Cartel primer cartel del Rock ola  
Autor: Pepo Perandones  
Imagen 4.16  
BARRAS LIBRES  
Sala Rock-ola, Madrid  
Autor: Miguel Trillo (1984)  
Imagen 4.17  
Marilyn y Ocaña: Lo Andaluz, lo *kitsch* y lo nuevo *typical spanish*.  
Fotograma de: *Ocaña, der Engel der in der Qual singt (Ocaña, el ángel que canta en el suplicio)*  
Autor: Gérard Courant (1979)  
Imagen 4.18  
Portada de Cambio 16.
- Marzo de 1985  
Autor: Ouka Leele (1986)  
Imagen 4.19  
Afiche *Laberinto de Pasiones*  
Autor: Ceesepe (1982)  
Imagen 4.20  
Autorretrato  
Autor: Juan Ramón Juste (1974)  
Imagen 2.21  
Portada de la revista Gratix  
Autor: Antonio Lafuente (1985)  
Imagen 2.22  
Miembros de «Cadena Perpetua» en los camerinos del Auditorio Egaleo, festival Lega-Rock  
Autor: Miguel Trillo (1984)  
Imagen 2.23  
Escena. Personajes a la salida de un concierto de rock +  
Autor: Guillermo Pérez Villalta (1979)  
Página 214  
La Noche de Madrid  
Autor: Ceesepe (1987)  
Página 215 (izquierda):  
Sevilla Revista El víbora No. 117  
Autor: Nazario (1989)  
Página 215 (derecha-superior)  
35 aniversario de la *Movida madrileña*  
Fiesta Que trabaje Rita (2015)  
Página 215 (derecha-inferior)  
Flyer del Gay Pride 2016  
Fiesta Mala Mala (Madrid) (2016)  
Página 216  
Fani  
Autor: Pablo Pérez-Mínguez (1983)  
Página 217  
Peluquería  
Autor: Ouka Leele, 1979
- Página 218  
X-Condón  
Autor: Alberto García-Alix  
Página 219  
Afiche Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón  
Autor: Ceesepe (1980)  
Página 220  
Recortable de Alaska Hélice, Rodrigo y Kiko Fera (1982)  
Página 221  
Carmen Polo, viuda de Franco  
Autor: E. Naya  
Costus (1978)  
Página 221  
Carmen Polo, viuda de Franco  
Autor: E. Naya  
Costus (1978)  
Página 226  
Portada No. 10  
El canto de la tripulación (1997)  
Página 233  
Capitol  
Autor: Juan Ramón Yuste (1982)  
Página 232  
Autorretrato  
Autor: Pablo Pérez-Mínguez
- Figuras:**  
Figura 2.1  
Transgresión en el signo  
Autoría propia (2015)  
Figura 2.2  
(Izquierda)  
Esquema de las relaciones de la intertextualidad de Riffaterre  
Autoría propia (2015)  
Figura 2.3  
(Derecha)
- Esquema de la transgresión como intertextualidad  
Autoría propia (2015)  
Figura 2.4  
Esquema de transgresión en el sujeto  
Autoría propia (2015)  
Figura 2.5  
Cuadrado semiótico de la transgresión  
Autoría propia (2015)  
Figura 2.6  
Cuadrado semiótico de la transgresión  
Autoría propia (2015)  
Figura 2.6  
Niveles de transgresión  
Autoría propia (2015)
- Figura 3.1  
Transgresión del signo (vampiro)  
Autoría propia (2016)  
Figura 3.2  
Lecturas del discurso (La Ley del Deseo)  
Autoría propia (2016)  
Figura 3.3  
Lectura del discurso  
El Valle de Los Caidos (Conjunto Monumental)  
Autoría propia (2016)  
Figura 3.4  
Lecturas del discurso  
El Valle de Los Caidos (Costus)  
Autoría propia (2016)  
Figura 3.5  
Transgresión como intertextualidad entre La Inmaculada Concepción de Murillo y Malandra de Mcnamara  
Autoría propia (2016)  
Figura 4.1

Transgresión del sujeto en la *Movida madrileña*

Autoría propia (2016)

Figura 4.2

Unicidad de la identidad de género (masculino/femenino) falangista

Autoría propia (2016)

Figura 4.3

Transgresión de la identidad de género (masculino/femenino) en la *Movida*

Autoría propia (2016)

Figura 4.4

Transgresión del *typical spanish* metadiscurso de la identidad española.

Autoría propia (2016)

#### **Tablas:**

Tabla 3.1

Relación entre los niveles de transgresión y las dicotomías

Autoría propia (2016)

Tabla 3.2

Transgresión del discurso visual

Autoría propia (2016)

Tabla 4.1

Niveles de transgresión corporal

Autoría propia (2016)

Tabla 4.2

Tabla de drogas decomisadas por la policía de 1982 a 1990

Autor: Gallero 1991 en su libro: *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la Movida madrileña*.

Tabla 4.3

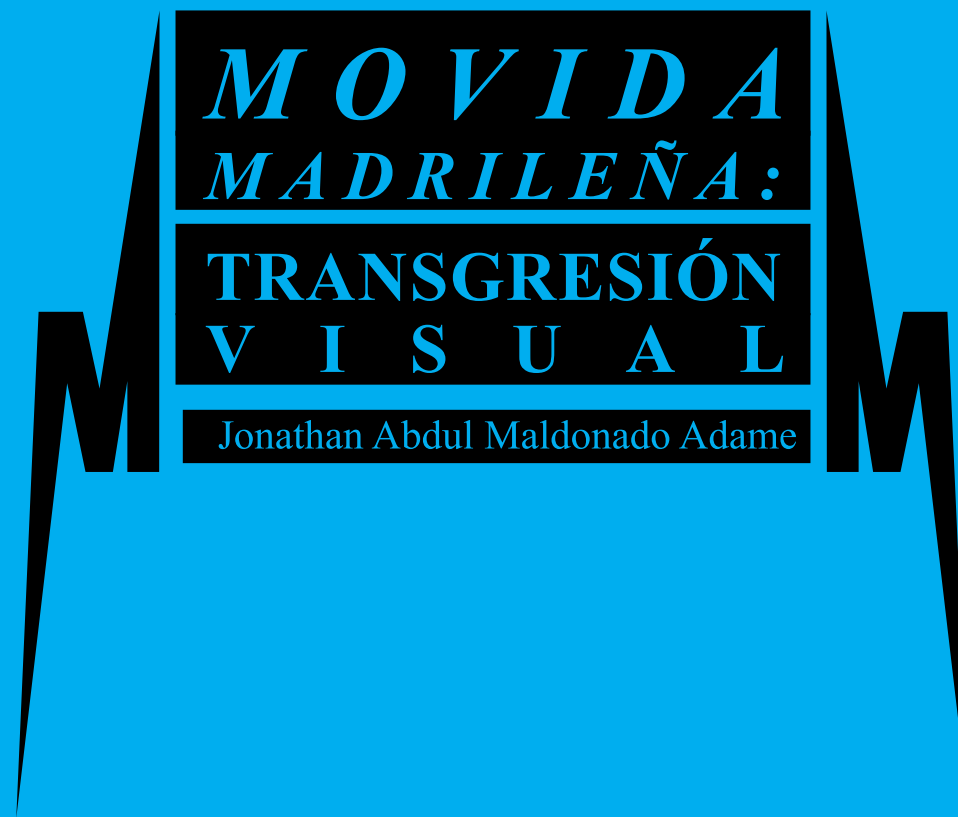
Análisis comparativo entre las transgresiones del discurso visual y el discurso social (metadiscurso)

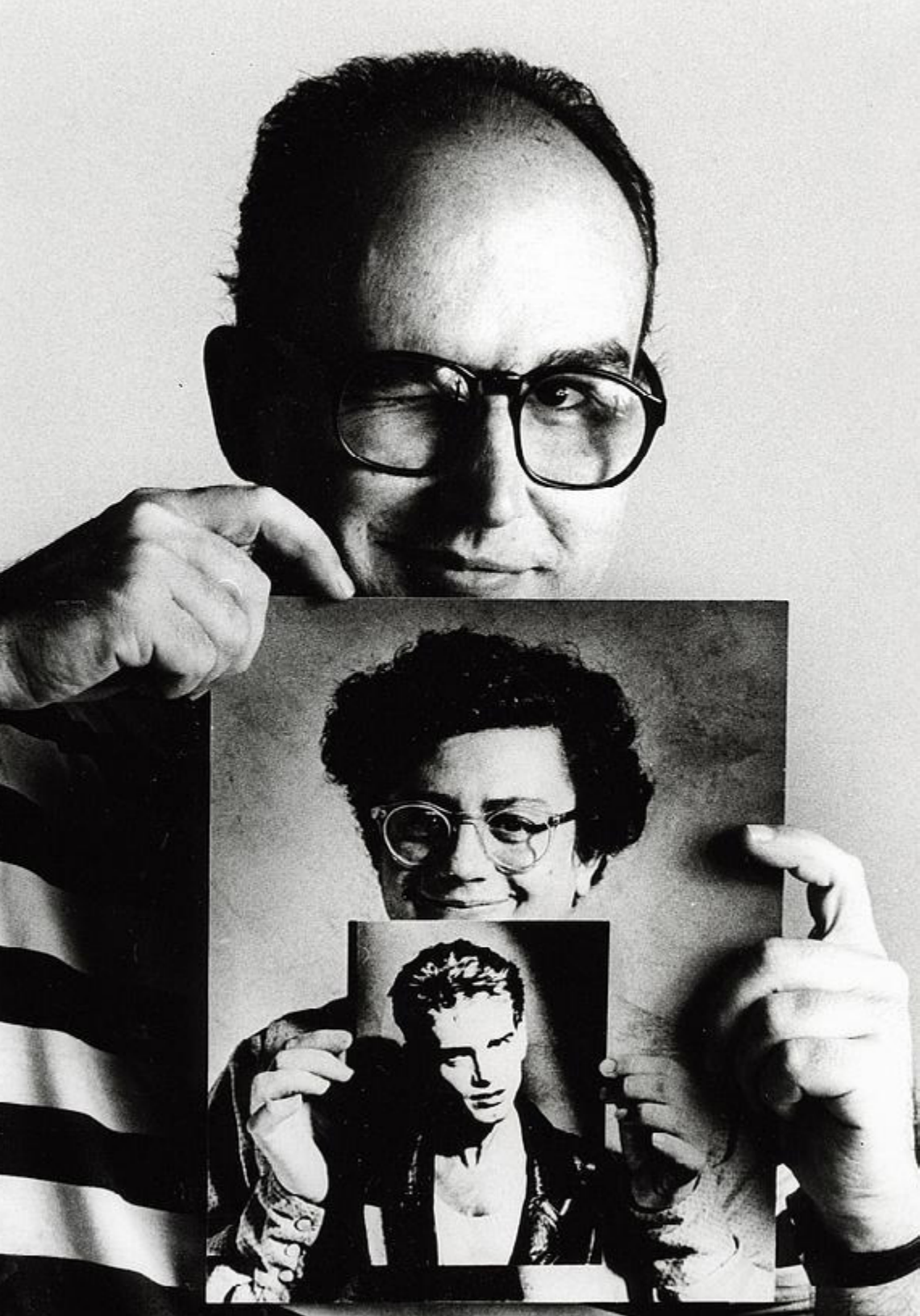
Autoría propia (2016)

Todos los derechos a favor de sus autores.



# Anexos





M

M





